



HAL
open science

Vers un théâtre participatif dans les cités minières du Congo

Maëline Le Lay

► **To cite this version:**

Maëline Le Lay. Vers un théâtre participatif dans les cités minières du Congo. Horizons/Théâtre : revue d'études théâtrales, 2015, " Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle ", éd. Pierre Katuszewski & Sandrine Dubouilh, 5. hal-01557282

HAL Id: hal-01557282

<https://hal.science/hal-01557282>

Submitted on 28 Dec 2020

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

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

MAËLINE LE LAY

Chargée de recherche au CNRS / LAM Bordeaux.

Mail : m.le.lay@sciencespobordeaux.fr

RÉSUMÉ : Le théâtre dit « de sensibilisation », encore appelé «Théâtre pour le développement », est un genre en plein essor en Afrique, dont l'objectif est d'informer (voire de transformer) des publics préalablement ciblés, au sujet de problèmes liés au dysfonctionnement de la société, autant d'obstacles au « développement », selon des objectifs fixés par les États souvent de concert avec la « communauté internationale ». Il s'agira de voir en quoi cette forme essentiellement didactique qui s'invente hors des espaces traditionnellement dévolus au théâtre, constituant par là

une forme mineure par rapport à des formes institutionnalisées, prend tout son sens dans un contexte qu'elle épouse étroitement. Sans pour autant mobiliser le caractère supposé foncièrement démocratique du théâtre, cette contribution se propose modestement de montrer comment la pratique théâtrale conçue à des fins de sensibilisation peut aller au-delà de sa prime intention didactique et générer une participation citoyenne.

MOTS-CLÉS : Théâtre de sensibilisation - industrie minière - Congo - participation.

ABSTRACT : Theatre for Development (TfD) is a genre that is booming in Africa. Based on specific missions assigned often jointly by the States and the "International Community", its purpose is to inform targeted audiences of problems related to societal variances which hamper development. This paper proposes to analyze how this essentially didactic form of theatre, which emerges on the margin of the traditional sphere of drama, constituting thereby a minor form compared to more institutionalized ones, fully becomes meaningful

in a context that it tightly espouses. Without necessarily delving into the supposedly inherently democratic nature of theatre, this contribution proposes in a modest way to show how practicing a theatre created with the intent of raising consciousness can go beyond this original intent and trigger civic engagement.

KEYWORDS : Theatre for Development - Mining Industry - Congo - civic engagement.

Vers un théâtre participatif dans les cités minières du Congo

Introduction

LE THÉÂTRE DIT « DE SENSIBILISATION », encore appelé « Théâtre pour le développement », est un genre en plein essor en Afrique ; son objectif est d'informer (voire de transformer) des publics préalablement ciblés, de problèmes liés au dysfonctionnement de la société, constituant dès lors des obstacles au « développement » selon des objectifs fixés par les États, souvent de concert avec la « communauté internationale ». Le Congo (République Démocratique du Congo) ne fait pas exception à la règle et c'est ainsi que ce genre, né et théorisé sur le continent dans les années 1970 en Afrique australe (notamment en Zambie : Etherton & Reed 2011) et orientale (notamment en Tanzanie : Mlama Muhando 1991), conquiert, depuis les années 2000, tant le théâtre en français (langue officielle du pays) que celui joué dans les langues locales véhiculaires, notamment dans deux des langues nationales, le lingala et le swahili.

La présente contribution portera sur le travail de la Troupe Théâtrale Mufwankolo, troupe swahiliphone née à Lubumbashi en 1960, au cœur de la *Copperbelt* congolaise. La *Copperbelt* ou « ceinture de cuivre », associée à la région du nord de la Zambie, frontalière du Katanga, désigne, en République Démocratique du Congo, le sud du Katanga, province septentrionale du pays, également frontalière de l'Angola et de la Tanzanie. L'activité socio-économique de cet espace dominé par l'industrie minière s'articule autour d'une conurbation urbaine qui s'étend le long des gisements miniers et forme ce que les géographes appellent « l'arc cuprifère urbain » du Sud-Katanga (Bruneau & Pain 1990). Dans cette région organisée depuis le début de son urbanisation autour de l'industrie minière, le pouvoir central s'est vu recomposé et redistribué entre les différents acteurs socio-économiques de la place.

À partir d'une étude comparée de deux pièces de théâtre en swahili jouées par la Troupe Théâtrale Mufwankolo devant des communautés cibles au sud-Katanga en 2008 et 2009, on analysera la mise en scène du réagencement des rapports de pouvoir dans la *Copperbelt* katangaise depuis l'investissement

des gisements de la région par des compagnies étrangères à partir des années 2000¹.

Il s'agira en somme de voir comment cette forme, – qui s'invente hors des espaces traditionnellement dévolus au théâtre (les salles des centres culturels urbains pour le théâtre en français et les médias radio et télé pour le théâtre en langues locales), constituant ainsi une forme mineure (dans le sens de « minorée ») par rapport à des formes institutionnalisées – prend tout son sens dans un contexte qu'elle épouse étroitement. Sans pour autant mobiliser le caractère supposé foncièrement démocratique du théâtre (Dupont 2007 : 14-17), cette contribution se propose modestement de montrer comment la pratique théâtrale conçue à des fins de sensibilisation peut aller au-delà de sa prime intention didactique et souvent docte, voire péremptoire (un discours ponctué par une morale et professé depuis la scène à l'adresse du public²), et devenir l'occasion, sinon d'une participation effective du public à la performance, tout au moins d'un dialogue constructif avec lui. Le dialogue est en effet conçu comme le gage d'une meilleure compréhension entre pouvoirs publics et communautés-cibles, en vue d'une amélioration de leurs conditions de vie.

Toutefois la participation n'est pas seulement comprise ici au sens littéral du terme comme le dispositif dramaturgique imaginé par les acteurs pour impliquer physiquement les spectateurs dans la performance mais également comme un ensemble de modes – plus ou moins conscients et assumés par les comédiens – d'intégration dans le jeu des idées et des représentations de leur société. En jouant sur la connivence avec son public, la troupe cherche à susciter son adhésion. Ce qu'Alain Ricard appelle les stratégies d'« authentification », en désignant par là un ensemble de procédés déployés par les dramaturges et comédiens en vue de s'assurer de la reconnaissance et de l'assentiment du public³, pourrait bien constituer une sorte de degré zéro de la participation, comme une façon de faire corps avec l'environnement pour engager le public sur la voie d'un avenir meilleur.

Après avoir esquissé le paysage textuel et la conjoncture socio-économique dans laquelle se déploie ce théâtre, je présenterai les protagonistes puis j'étudierai les procédés dramaturgiques de figuration du pouvoir et de dramatisation des problèmes ciblés par ces performances conçues pour répondre aux mots d'ordre appartenant au registre du « développement », dictés par les autorités locales et internationales.

Le Katanga minier et la naissance d'une culture urbaine

Panorama de la province

La ville d'Élisabethville naît il y a un peu plus d'un siècle, de l'activité minière et, de colonie d'exploitation qu'elle était au départ, devient peu à peu colonie de peuplement. C'est en effet le 28 octobre 1906 que le Roi des Belges, Léopold II, crée l'Union Minière du Haut-Katanga ce qui en 1910 ouvre la voie aux fondations d'Élisabethville, qui sera rebaptisée « Lubumbashi » en 1966.

Bâtie à proximité des mines et structurée par la production minière, Élisabethville abrite au début une population adaptée à son activité : composite et cosmopolite. Constatant la faible démographie katangaise, les agents recruteurs du CSK s'étaient en effet aventurés bien au-delà des frontières de la province. Ainsi ont-ils permis l'immigration de nombreux hommes venus d'autres provinces du pays – le Kivu, le Maniema et surtout le Kasai d'où les travailleurs vinrent en masse – mais également des pays d'Afrique centrale et australe avoisinants : le Rwanda et le Burundi, le Nyassaland (Malawi), la Rhodésie, l'Angola, le Mozambique et l'Afrique du Sud.

Pour éviter la ghettoïsation communautaire, suspectée de favoriser l'incitation à la rébellion et l'instabilité des personnels, les autorités coloniales mirent en place à partir de 1931 la politique du *changa-changa* (du verbe swahili *kuchanga*, « mélanger »), matérialisée dans l'aménagement social du territoire par l'éclatement des communautés et le mélange de leurs ressortissants. L'objectif était de parvenir à créer une cohésion entre ces éléments disparates, une société unie par-delà les différences culturelles et qui formerait le visage de cette nouvelle société urbaine⁴.

Toutes les communautés n'étaient cependant pas appelées à se côtoyer ; les Européens, qui exerçaient des rôles de dirigeants, habitaient dans le centre-ville dont l'accès leur était réservé tandis que la population des travailleurs noirs africains résidaient dans des logements de fonction concentrés dans le camp de l'UMHK. Le reste de la population noire résidait dans les « cités indigènes », également appelées « centres extra-coutumiers », où se rendaient régulièrement les travailleurs de l'UMHK pour se distraire puisque, légalement, ils n'étaient pas autorisés à pénétrer l'enceinte de la ville européenne, sauf dérogation spéciale. Cet aménagement du territoire est toujours palpable aujourd'hui, les trajectoires des uns et des autres répondent à cet habitus de gestion et d'habitation de cet espace urbain stratifié ainsi que le note fort justement Serge-Olivier Songa-Songa (Songa-Songa 2008 : 11) :

Ce n'est pas seulement une ville nouvelle qui a été créée dans la brousse mais également un vaste édifice social, avec toutes ses strates qui ne sont pas exemptes de défauts liés à la discrimination raciale dont on peut lire dans l'aménagement du territoire les effets durables un siècle après la fondation de Lubumbashi.

C'est donc dans les cités, d'abord à Kamalondo, première cité indigène créée (1922), puis dans les cités Kenya et Katuba bâties dans les années 1950, que la vie sociale battait son plein. Parallèlement à l'instauration d'une société de loisirs mise en place dans la ville européenne et dans le camp de l'UMHK par les autorités coloniales, tant à travers les infrastructures sportives (piscines, terrains et salles de sport) et culturelles (théâtres, théâtres de verdure, bibliothèques, cercles récréatifs et culturels) qu'à travers le lancement d'organes de diffusion de l'information (radio et journaux), émergeaient dans les cités des espaces de délasserment dominés par la musique, le spectacle et « l'ambiance » (Sizaire 2002 et Jewsiewicki 2003).

Dans ce paysage façonné par l'industrie minière, au cœur de cette ville coloniale ségréguée, enfantée par le capitalisme et organisée autour du travail salarié (le *kazi*), une culture urbaine spécifique se constitua donc à partir des années 1950, reflétant les préoccupations d'une société aux prises avec les questionnements et tâtonnements d'une modernité naissante. La vivacité de la vie sociale et de l'activité culturelle et festive qui animait les cités indigènes constitue sans doute un des meilleurs témoins de cette modernité. C'est là que l'on vit se développer un mode de vie et des habitudes caractéristiques d'une société de consommation et de loisirs en plein essor.

Au cœur des bars des cités « indigènes », des artistes, encouragés par les associations de jeunes structurées par les congrégations religieuses, réunis en groupes et collectifs d'arts de la scène, forgèrent le socle de ce qui deviendra la musique et le théâtre katangais d'expression swahili. Ils émergèrent en même temps dans une sorte de niche géoculturelle, indépendamment de l'activité artistique – notamment musicale – d'expression lingala de la capitale, dont l'aire d'influence sur le continent demeure inégalée jusqu'aujourd'hui.

À Lubumbashi, ce fut l'organisation de grands *shows* qui permit aux talents de s'affirmer localement. En 1957, un petit groupe d'expatriés⁵ organise, sous l'égide du gouverneur de la province, Maurice Paelinck, les premiers « spectacles populaires » consistant en une série de numéros et de sketches comiques, de musique, de danse, de théâtre, d'acrobaties mais aussi de jeux évoquant les spectacles de *music-hall*. La répétition de ces spectacles leur permit d'évaluer les compétences scéniques des uns et des autres et de constituer ainsi un vivier de jeunes talents qu'ils recrutèrent par la suite pour leur grand spectacle, « *Changwe Yetu* », traduit qui fut traduit en français par « Notre plus grande

fête à tous ». Initié par Maurice Huisman, directeur du Théâtre National de Belgique et du Centre Belge des Échanges Culturels Internationaux, subventionné par le gouvernorat provincial et par les compagnies minières de la place, *Changwe Yetu* était ce que l'on appellerait familièrement aujourd'hui « une grosse production » en termes de moyens déployés au niveau financier et au niveau humain en raison du nombre élevé de participants⁶. On fit venir par avion de nombreux ensembles de danseurs-chanteurs-comédiens de tout le Katanga, du Kasai, du Rwanda et du Burundi qu'on rassembla dans un stade, mobilisé pour les répétitions⁷. C'est au cours de cet événement que l'art de Mufwankolo, de son vrai nom Odilon Kyembe Kaswili, fut révélé au public⁸.

Papa Mufwankolo, père du théâtre congolais

Né en 1934, il réunit en 1952 des acteurs avec qui il fonde un groupe qu'il appelle tantôt « Jeunes Chanteurs du Katanga », tantôt « Jeunes Acteurs du Katanga », et qui joue dans les bars des cités. À cette époque, Mufwankolo est un peu musicien mais déjà un excellent comédien dont la démarche malhabile et comique n'est pas sans rappeler celle de Charlie Chaplin. Leur succès est tel qu'ils sont invités à jouer dans plusieurs autres régions du pays. Dans le cadre de *Changwe Yetu*, il rencontre Kisimba, un « évolué »⁹ très actif qui est à l'origine du groupe de musique « JECOCKE », « Jeunes Comiques de la Kenya », véritable emblème de la musique katangaise, entre le folk et le country, musique influencée par le style qualifié de « brakka » des mineurs d'Afrique australe, d'Afrique du Sud et de Zambie plus particulièrement (Jewisiewicki 2003a, Six & Dubourthoumieu 2011). Les chansons et les pièces de théâtre qu'elles rythment parlent des difficultés de la vie quotidienne et ont pour thèmes de prédilection l'argent (la pauvreté, le chômage), les relations avec la femme qui occupent une place centrale (les regrets, l'amour déçu, la vénalité des femmes, le mariage impossible pour des raisons économiques ou le mariage fragilisé par la vie citadine, l'aspiration à rentrer au village), mais aussi, l'amitié, l'ivresse, la fête. Papa Mufwankolo, ainsi que l'on a coutume de l'appeler, et la compagnie qu'il a montée en 1960, la Troupe Théâtrale Mufwankolo, sont aujourd'hui toujours aussi actifs. Depuis 1972, ils jouent des pièces radiophoniques et télévisuelles et se produisent aussi occasionnellement dans la rue, les salles des paroisses des cités ou encore dans les salles du centre-ville, notamment celle de l'Institut Français, à l'occasion d'événements tels que des festivals de théâtre. Le scénario de chacune des pièces est toujours préalablement écrit sous la forme d'un canevas de l'intrigue (qu'ils nomment le « conducteur »), qui leur sert dans un second temps de support d'improvisation (Le Lay 2013).

Papa Mufwankolo et sa troupe jouissent depuis les débuts d'une réception extraordinaire à Lubumbashi et au-delà, dans tout le sud-Katanga qui bénéficie de la réception des ondes hertziennes. Cette remarquable longévité, ce succès jamais démenti auprès de son public, font de la troupe un pilier de la scène katangaise, voire congolaise et de Mufwankolo un des pères fondateurs du théâtre congolais (Cidibi 2003 et Mulongo 2003). Cette constante popularité qu'il doit tant à son talent d'homme de théâtre – comédien, dramaturge et metteur en scène – qu'à la capacité de créer des fictions au plus près du quotidien des siens pour en dramatiser les problèmes et leurs solutions – lui confère une autorité naturelle auprès de son public.

Quoique la radio émise depuis Lubumbashi jouisse d'une aire de propagation assez étendue sur le territoire sud-katangaïse, les pièces de la Troupe Théâtrale Mufwankolo s'adressent avant tout au public d'Élisabethville devenue Lubumbashi, dans la mesure où la majorité d'entre elles mettent en scène dans leur majorité des personnages évoluant dans le milieu citadin et industriel de la conurbation urbaine. Les pièces que j'ai recueillies et analysées en 2008-2009, comme celles collectées par Walter Schicho dans les années 1970 (Schicho 1981) témoignent de l'importance du référent spatial et de l'enracinement des intrigues dans le milieu ouvrier lushois¹⁰. Les personnages du théâtre de la Troupe Mufwankolo évoluent tous dans les « cités » (les quartiers dits « populaires »), à l'instar de la majorité de ses auditeurs. En effet, si ce théâtre atteint les auditeurs par-delà les frontières et limites des quartiers *via* la voie radiophonique, les performances scéniques concernent-elles, en premier lieu, le public des cités. Quand une tournée théâtrale s'organise, c'est d'abord ce public qui est ciblé, conformément à l'impératif de sensibilisation aux problèmes concrets qui se posent à la population, impératif unanimement prôné par les institutions internationales comme par les autorités locales depuis une douzaine d'années.

Après avoir été promue au rang de troupe nationale par Mobutu en 1973, ce qui lui a valu de décrocher un contrat de longue durée à la RTNZ¹¹, la Troupe est redevenue indépendante à la chute du régime. Elle se trouve donc, depuis, contrainte de solliciter les institutions publiques, les organisations non-gouvernementales voire les entreprises privées, dans l'espoir de décrocher des commandes spéciales de théâtre de sensibilisation, pour subvenir aux besoins de sa douzaine de comédiens. S'il peut paraître surprenant qu'une troupe se fasse autant l'écho des mots d'ordre des gouvernants, il convient de rappeler que ce mode de management du spectacle vivant est emblématique de la nouvelle configuration de la scène katangaise – et, plus largement, africaine – reflétant la mutation du pouvoir central à la société civile puis au

« gouvernement humanitaire » (Fassin 2010) provoqué par l'effondrement de l'économie nationale depuis les années 1980.

La recomposition du pouvoir après l'effondrement de la Gécamines

Repères historiques

En 1967, l'Union Minière du Haut-Katanga est nationalisée par Mobutu et adopte alors le nom de Gécamines (Générale des Carrières et des Mines). L'entreprise, encore prospère à l'époque, entérine le système paternaliste hérité de la politique de gestion sociale de l'UMHK. Les ouvriers et leurs familles sont entièrement pris en charge « de leur naissance à leur mort » (Rubbers 2006b : 117), la société « [...] assure ainsi la reproduction de sa main-d'œuvre de génération en génération » (Rubbers : *id.*) en pourvoyant à tous leurs besoins. La Gécamines, qui forme une sorte d'État dans l'État, suit donc fidèlement le paternalisme de l'époque coloniale ainsi que l'exprime le dicton fort en vigueur au Katanga : « *Union Minière/Gécamines, njo Baba, njo Mama !* » (L'Union Minière/la Gécamines, c'est le père, c'est la mère ! »). Mais à la fin des années 1980, la société s'écroule : la production chute prodigieusement.

Benjamin Rubbers explique que, face à l'incapacité croissante d'assurer seule l'exploitation de ses gisements, la Gécamines « [...] lance des *joint ventures* [ndlr : coentreprises] avec des sociétés privées »¹². Le retour des investisseurs étrangers du secteur privé comme public au Congo après les décennies de marasme économique et de quasi-autarcie qui caractérisèrent l'ère Mobutu (à partir de la seconde moitié) provoqua un bouleversement profond du paysage économique et politique de la société congolaise. De nouveaux acteurs apparurent, complexifiant la situation et les rapports de pouvoir entre les structures et les individus engagés dans l'exploitation minière. De nombreux jeunes désœuvrés s'improvisèrent creuseurs artisanaux tandis que, concomitamment, les ONG effectuaient un retour progressif mais certain sur la scène politique, s'implantant durablement dans le territoire congolais, dans l'espace urbain comme rural.

Quand les artistes s'en mêlent

Les artistes katangais, dont beaucoup sont « Gécaminars », témoignent dans leurs créations de la douleur que leur inspire la déliquescence de cette structure-mère. Avec une nostalgie poignante, le musicien Sando Marteau a par exemple repris en 2011 une chanson populaire des années 1950, attribuée à Jean Bosco Mwenda ya Bayeke et chantant les louanges de l'Union Minière.

D'une voix déchirée par un chagrin mêlé de colère sourde, il pleure la prospérité et la paix aujourd'hui disparues avec l'agonie de la société¹³. Filant la métaphore maternelle, le héros de la nouvelle de Christophe Kayembe, un Congolais de retour au pays, s'écrie, devant le spectacle de la Gécamines à l'agonie (Kayembe 2007 : 60) : « Mère [...] nous ne sommes plus dignes d'être appelés tes fils ! ». Dans un registre similaire, le dramaturge Yvon Mwanza Kibawa met en scène, dans sa pièce inédite *La Marmite*, la nouvelle configuration du secteur minier, la Gécamines étant symbolisée par une marmite convoitée par toutes sortes d'acteurs incarnant sommairement le duo formé par le couple antithétique locaux/étrangers¹⁴.

C'est en effet au théâtre que la représentation (et éventuellement la dénonciation) des dérives engagées par cette mutation me semble être la plus pertinente et efficace. De par son caractère performatif et interactif, le théâtre présente l'avantage de pouvoir être reçu par l'ensemble de la population, dont une proportion non-négligeable demeure analphabète¹⁵ et pour qui le livre, représentant du reste une denrée rare au pays, demeure un luxe inaccessible. Sur l'autre rive du Congo, Sony Labou Tansi, écrivain prolixe et homme de théâtre très actif à Brazzaville, déclarait (SLT 1990 : 91) : « J'ai toujours pensé que dans nos pays, dits pauvres, le théâtre était une solution de remplacement par rapport au livre qui coûte cher ».

Forte de cette même conviction, à la faveur d'un cachet obtenu d'institutions variées, la Troupe Théâtrale Mufwankolo sillonne depuis près d'une dizaine d'années, les routes de la province et arpente les rues des cités où vit une population paupérisée composée de mineurs et de leurs familles. Une minorité d'entre eux est aujourd'hui engagée par la Gécamines mais ils sont nombreux à travailler de manière indépendante dans des gisements appartenant encore légalement à la société. Fidèle à son sacerdoce d'éducatrice, la Troupe réagit aux mots d'ordre des institutions gouvernementales comme non-gouvernementales qui ont fait de la sensibilisation aux risques de l'exploitation minière artisanale ou irrégulière, une des priorités de leur agenda. Ils répondent alors à des commandes spéciales émanant de ces institutions, comme en témoigne la pièce *Haki ya batoto* commandée par l'ONG belge Groupe One, ou se montrent plus entreprenants en anticipant les commandes et en proposant d'eux-mêmes le scénario d'un spectacle de sensibilisation à la protection de l'environnement. C'est ainsi qu'en 2008, ils décrochèrent, auprès du gouvernorat de province, un contrat les engageant pour une tournée d'un mois dans le Sud-Katanga minier. La pièce composée à cette occasion, *Tukinge mazingira ! (Protégeons l'environnement !)*, a pu être jouée devant plusieurs centaines de spectateurs dans plus de dix quartiers

de Lubumbashi, quatre de Kolwezi, quatre de Likasi ainsi qu'à Kambove et Kipushi.

Un pouvoir désincarné

Si l'ensemble des acteurs (au sens sociologique du terme) se réduit, dans *Haki ya Batoto*, à un groupe social – celui des bénéficiaires de l'aide – que sermonne un personnage intermédiaire qui n'appartient ni aux bénéficiaires, ni aux donateurs, la pièce *Tukinge mazingira !* offre un tableau plus complexe. Les comédiens, nombreux sur le plateau, incarnent de manière plus représentative la diversité des acteurs engagés dans cette économie informelle de l'exploitation des minerais. Outre les ménages confrontés aux problèmes d'ordre matériel de subsistance, tels que la difficulté d'accès à l'eau et à l'énergie nécessaire pour la cuisson des aliments, la pièce met en scène un creuseur artisanal, deux ouvriers salariés d'une entreprise d'extraction de minerais et un personnage se présentant comme fonctionnaire dont le rôle consiste à juguler les conflits, modérer les débats, mettre en garde et informer ses condisciples des risques liés à l'exploitation illégale et des mesures de prévention qui s'imposent pour protéger l'environnement. Cette dernière pièce, plus particulièrement, offre une vue intéressante de la reconfiguration du bassin minier katangais. Elle montre comment le pouvoir politico-économique se recompose et se redistribue entre autorités locales, ONG internationales et société civile congolaise.

Dans leur ensemble, les deux spectacles mettent en avant trois phénomènes caractéristiques de cette mutation qui révèlent, chacun à sa façon, cette désincarnation du pouvoir : l'ambivalence du rôle du Blanc, l'exhortation des citoyens à l'auto-prise en charge et une certaine focalisation sur la figure du creuseur artisanal.

La distribution des rôles mise en échec

Les autorités détenant le pouvoir de réglementer la situation ne sont, dans aucune de ces pièces, incarnées par un personnage. Leur présence, induite et rappelée par les personnages qui s'y réfèrent régulièrement pour légitimer leur propos ou leurs actes, apparaît en filigrane dans le texte sans jamais s'y incarner. Si les autorités gouvernementales locales (appelées « *Bakubwa* » dans *Tukinge mazingira !*) comme le personnel des ONG (Groupe One dans *Haki ya batoto*) ne sont représentées par aucun personnage, elles sont néanmoins érigées – tout au long de la pièce dans le second cas et au moment du dénouement dans le premier – au rang, sinon de modèle vertueux, du moins de norme garante de l'ordre à rétablir.

Un personnage occupe une place à part. Il s'agit de Maisha qui, sans en être tout à fait, est celui qui se rapproche le plus de ces « autorités » et les connaît le mieux. Cette position ambiguë transparait dès les premières scènes dans laquelle Maisha, mettant en garde Sando contre les conséquences de la déforestation, se présente comme « *agent wa l'Etat* » (fonctionnaire). S'il insiste ultérieurement sur son statut de fonctionnaire (« *Niko l'Etat !* », « Je suis l'État ! ») pour se faire entendre dans le tumulte d'une dispute entre Katontoka et Kamwanya, il fonctionne en réalité davantage comme un joker¹⁶, donc comme un agent de médiation. Son rôle est autant d'exhorter les citoyens à respecter la loi que de les informer, les mettre en garde et modérer leurs échanges houleux. Il agit en fait comme un personnage médian entre des victimes et/ou acteurs de leur propre dégradation, éventuellement bénéficiaires d'aides gouvernementales ou non-gouvernementales et des autorités auxquelles il se réfère.

Il est intéressant de constater que plusieurs autres pièces de théâtre de sensibilisation recueillies témoignent de la même absence dans la distribution des rôles. Ainsi en est-il de la pièce *Dépistage VIH* du Collège Nzembela, dans laquelle le joker ou animateur évoque l'identité et le programme d'actions de l'ONG mandataire, en vante les mérites et la vertu morale, sans que cette dernière soit jamais représentée par quelque personnage que ce soit. Tout se passe comme si les dramaturges effleuraient la représentation du pouvoir, en esquisaient les contours sans jamais l'incarner.

Dès lors, il convient de s'interroger sur les motifs d'une telle désincarnation du pouvoir – autorités politiques et donateurs mandataires des pièces – dans la représentation de la reconfiguration du secteur minier. Cette apparente invisibilité reflète-t-elle l'opacité du système, due, entre autres, à la démultiplication des acteurs, ou bien y a-t-il lieu d'y voir un héritage, un stigmate de la dictature et du règne du silence qui se manifesta par une expression artistique particulièrement dépouillée non seulement de toute revendication, mais même de toute allusion directe au régime ? (Riva 2003, Ricard 2002 et Yoka 2006).

Quoi qu'il en soit, cette présence en creux témoigne aussi du flou régnant sur l'identité de ceux qui détiennent le pouvoir de réglementer l'activité minière. Dans aucune des pièces en effet, ils ne sont clairement identifiés. Sont-ce encore des Blancs ou des étrangers, toutes nationalités confondues, ou bien s'agit-il des autorités locales ? Cette ambiguïté est patente dans chacune de ces deux pièces. *Tukinge mazingira !* s'ouvre sur un échange entre la vieille Sakina peinant à traîner un sac de minerais d'uranium qu'elle s'apprête à stocker

chez elle et Maisha qui l'interroge sur la nature des minerais (la « matière ») qu'elle transporte (Troupe Théâtrale Mufwankolo 2008) :

Maisha : Ndjo bintu kani ?

C'est quelles choses (minerais) ?

Sakina : Shi bile binyewe birifwanyaka bazungu macho ya ivi
(elle mime les yeux bridés) we aukufwataka ile histoire !

Ces choses, elles ont été préparées par les yeux comme ça,

(elle mime les yeux bridés), *toi tu n'as pas suivi cette histoire !*

Le signifiant visuel d'un trait physique distinctif de la population asiatique est la seule référence explicite de ces deux pièces à l'implantation chinoise dans le secteur minier. Le Blanc est en revanche beaucoup plus fréquemment évoqué. Il jouit d'une image ambivalente qui s'explique sans doute par l'ancienneté, la profondeur et la complexité de sa présence dans la région. Mufwankolo et Makelele, qui jouent dans *Tukinge mazingira !*, deux ouvriers d'une usine d'extraction minière, parlent de leur patron en employant le terme utilisé pour désigner l'Européen et le Blanc en général : *muzungu* (Troupe Théâtrale Mufwankolo 2008) :

Mufwankolo : Unatoka wapi ?

Tu sors d'où ?

Makelele : Ku usine, kule muzungu alinita.

De l'usine où le Blanc m'avait appelé.

[...] Sasa minafika muzungu anasema anenilamukia ivi

(il tend la main à Mufwankolo), asema « félicitations ! »

Alors j'arrive et le Blanc me dit, il me salue comme ça en disant « Félicitations ! »

À première vue, il est question du patron de l'usine qui serait donc un Blanc. Toutefois on ne saurait se rallier sans hésitation à cette interprétation dans la mesure où ce terme de *muzungu*, chargé d'une longue histoire complexe dans la région, comporte une connotation outrepassant son référent premier, les Européens. La pièce *Haki ya Batoto* nous offre une illustration de l'extension non seulement de l'acception de *muzungu* aux individus de type caucasien aux ressortissants de pays extra-européens, mais aussi de sa charge symbolique dans l'imaginaire collectif au Congo. Lorsque Jordan, le fils de Kamwanya et Mufwankolo, les parents indignes qui gaspillent la somme d'argent confiée par Groupe One pour re-scolariser leur enfant, réclame à manger à sa mère, celle-ci s'exclame (Troupe Théâtrale Mufwankolo 2009) :

Pale urikuya natumikaka na carrières, shiye turikuya nakuriaka bukari ¹⁷ ?

Tunatanta bien ! Sasa hapa unatoka na carrières, unashikia tena njala njala ? We njo urikuya muzungu, hm ?

Lorsque tu travaillais dans la mine, est-ce que nous ne mangions pas du bukari ?

Nous mangions très bien ! Maintenant que tu as quitté la carrière, tu viens nous dire que tu as faim ? C'est toi le boss, non ?

Le *muzungu*, ou Blanc, est donc synonyme de patron : il est le travailleur qui assume ses responsabilités de chef de famille. D'autres extraits de la pièce confirment ce préjugé racial figeant le Blanc dans un caractère de travailleur consciencieux, honnête et digne de confiance et le Noir, par effet de miroir inversé, dans la malhonnêteté et l'irresponsabilité. C'est ainsi que Mufwankolo raille son ami Makelele qui participe activement aux coopératives lancées par Groupe One (Troupe Théâtrale Mufwankolo 2009) : « wewe unatumainiya asema coopératives ku bantu beushi ? », « toi tu crois en ces coopératives pour les Noirs ? » ¹⁸.

Un entretien réalisé à Kolwezi après le spectacle *Tukinge mazingira !* avec un retraité de la Gécamines né en 1942, par ailleurs ancien guitariste du célèbre chanteur feu Jean Bosco Mwenda ya Bayeke, confirme cette ambivalence de la représentation du Blanc comme oppresseur, exploitant vorace et égoïste, d'un côté, et comme autorité incontestée et détenteur de la vertu, de l'autre ¹⁹ :

Bazungu barikuya kutumika bariprotéger bantu.

Baritumikisha kule ile bintu bariyuwa namna yakuchunga bantu.

Namna yakwezi kuleta bile bintu bantu balikuya tranquilles, bantu balikuya na ya kufua ya

Sasa lufu inakuya mingi ndju ya kutupa ile Mungu alifichika chini ya bulongo.

[...]

Sasa shi BaCongolais, tunaona vile, shi baba yabo tulitumika na masociétés zamani,

tunaona masociétés ya sasa inakuya kuwa bantu.

Chugu aione kuchanga na benye bakubwa yetu ba inchi.

Banayuwa bo... beko paka na bebabeba feza, beko nafanya mabintu yabo, mabesoins yabo, batoto yabo beko nafunda.

Les Blancs sont venus travailler, ils protégeaient les gens.

Ils ont travaillé ces choses ici, ils étaient ainsi, ils protégeaient les gens.

La façon dont ils traitaient ces choses-là, les gens étaient tranquilles, il y avait peu de morts.

Maintenant la mort est venue en grand nombre pour faire sortir ce que Dieu a caché dans le sous-sol.

Maintenant, nous Congolais, nous observons ça, nous leurs pères, nous travaillions pour ces sociétés dans le temps,

nous voyons les sociétés d'aujourd'hui, elles viennent avec leur personnel.

On ne voit pas qu'ils choisissent eux-mêmes nos vieux du pays.

Ils viennent... ceux-là juste pour s'emparer de l'argent, ils font leurs affaires, leurs besoins ; leurs enfants, eux, étudient.

Les Blancs dont il parle sont ceux qu'il appelle aussi « *Beleji* », les Belges, auxquels il oppose les « sociétés » qui, de toute évidence, sont également des sociétés étrangères, mais des sociétés dont il semble en revanche ignorer la nationalité. Il est frappant qu'il se remémore la période coloniale avec nostalgie et conserve visiblement un bon souvenir des Belges, alors que les entreprises étrangères dont l'implantation croissante est le fruit du tournant démocratique engagé depuis l'avènement de L.-D. Kabila, sont diabolisées²⁰. Elles sont accusées d'exploiter le sol du pays à leurs propres fins sans se soucier du bien-être des populations locales, et même de les déloger, ainsi que l'exprime un creuseur artisanal interrogé après le spectacle dans une autre commune de Kolwezi : « *Vile baliyengaka Bazungu balionaka kile kiku chini. Sasa bo nabo banaanja kubichimbula* », « *Ceux qui détruisent, les Blancs, ils voient qu'il y a quelque chose dans le sol. Maintenant eux-mêmes commencent à creuser (pour les extraire)* »²¹.

Un bref retour historique sur le contexte de l'époque s'impose ici. En mars 2008, des creuseurs artisanaux exploitaient clandestinement à leur compte le cuivre d'un gisement découvert par certains d'entre eux à Kolwezi. Mais la nouvelle parvint aux oreilles de la société canadienne Anvil Mining, leader de l'industrie minière au Congo, qui acheta aussitôt le gisement à l'État congolais. Le gouvernement de province mobilisa alors ses hommes pour déloger les creuseurs et remettre le gisement aux mains de la société. Le matin même du déguerpissement, la Troupe Théâtrale Mufwankolo improvisait un plateau de fortune entre deux maisons du quartier pour jouer *Tukinge mazingira !*, pièce portant sur les risques de l'exploitation minière artisanale. On ne pouvait rêver actualité plus brûlante... Le public, majoritairement composé de creuseurs artisanaux, manifesta bruyamment son désaccord tant et si bien que les comédiens hésitèrent à interrompre leur jeu. Les huées des spectateurs se muèrent en une clameur hostile au spectacle du creuseur à l'agonie, atteint par des radiations toxiques et létales.

Si le sujet était aussi sensible à Kolwezi en cette fin du mois de mars 2008, c'est que, quelques semaines plus tôt, la ville était secouée par une autre manifestation dramatique de la quête obsessionnelle du minerai. Des habitants du quartier Mutoshi ayant découvert que le sol de leur quartier recelait du cuivre, avaient entrepris de détruire leur maison pour en extraire la précieuse « matière ». Lors de la tournée de la Troupe à Kolwezi, l'émoi était encore bien palpable dans la ville, au cœur du quartier Mutoshi, dans les allées fraîchement retournées, au milieu d'une friche de ruines et d'éboulements.

On observe donc une récurrence d'un discours de dépossession par les « Étrangers » qui forment dans l'esprit de la population locale, à en croire les propos des personnages fictifs de la pièce comme de ses spectateurs, une catégorie aux contours imprécis. Personne ne semble réellement parvenir à percevoir l'identité précise de ceux qui viennent d'ailleurs pour piller le pays et en déposséder ses habitants. La responsabilité du désastre socio-économique et écologique leur est fréquemment imputée à travers des accusations généralisantes et des condamnations sans appel.

Stratégies de résolution du conflit

Toutefois, l'impossibilité d'incarner le pouvoir autrement qu'en désignant ses représentants par les vocables pour le moins génériques – *Bazungu* (les Blancs/Européens) et *masociétés* (les sociétés, sous-entendu étrangères) -, et donc de figurer le responsable, conduit à la stigmatisation du creuseur artisanal qui apparaît comme l'acteur le plus visible (car le plus exposé) de l'exploitation minière dans la configuration actuelle. Dans les pièces comme dans les entretiens, se dessine la figure du creuseur qui cristallise plusieurs sentiments. Qu'il soit craint, détesté ou envié, son implication fait toujours débat.

Dans *Tukinge mazingira !* et dans *Haki ya batoto*, le creuseur est incarné par le même comédien (autour duquel gravitent d'autres acteurs dans la seconde pièce) ; il est appelé Katontoka, qui signifie en swahili « ce qui rebondit ». Didier X, de son vrai nom, doit son surnom à sa grande vivacité, à sa réactivité et à sa remarquable souplesse, atouts primordiaux dans le théâtre d'improvisation. Mobilisant sur scène une énergie impressionnante, Katontoka parvient aisément à camper un personnage entreprenant, hardi et arrogant, autant de traits de caractère archétypaux du creuseur artisanal, fréquemment associé à un voyou. Dans chacune de ces deux pièces, ce personnage peut agir seul ou non mais, même dans ce dernier cas, il refuse de respecter les règles de vie communautaire. Il fait preuve d'insolence à l'égard des anciens et d'un manque de respect à l'égard des femmes qu'il n'hésite pas à brutaliser. Il se caractérise aussi par un goût prononcé pour l'ostentation de biens qu'il parvient, bon an mal an, à acquérir parfois rapidement. Le creuseur artisanal apparaît comme un nouvel avatar d'un pouvoir arbitraire (car autoproclamé) et générateur d'une angoisse constamment en sommeil et régulièrement réactivée. En cas de crise – déguerpissement ou autre type de répression exercée à leur rencontre – de nombreux creuseurs artisanaux se reconvertissent en bandits de grand chemin. Chacune des actions répressives qui sont menées à leur rencontre est médiatisée. Cela impacte concrètement le quotidien de la

population qui se met à craindre plus qu'à l'accoutumée, les voyages en car d'une ville à l'autre ; ceux-ci sont en effet susceptibles d'être perturbés par d'ex-creuseurs en colère et reconvertis en coupeurs de routes, en quête de biens à dérober. La visibilité immédiate que leur confère ce type de comportement terrorisant la population favorise la propension à faire d'eux les seuls responsables de l'anarchie régnant dans le secteur minier.

Face à cette nouvelle figure sans foi ni loi, symbole de désorganisation généralisée, inspirant la terreur, des propositions furent formulées tant par les comédiens que par le public, motivées par la volonté de rétablir l'ordre dans le secteur minier pour prévenir les accidents ainsi que les atteintes aux droits de l'homme et à l'environnement. Pour illustrer ce dernier enjeu en particulier, la Troupe Théâtrale Mufwankolo a inventé un personnage de fonctionnaire dédié au contrôle des mesures de prévention pour la protection de l'environnement (« *agent wa l'État* » dans *Tukinge mazingira !*).

Pour tenter de répondre au désarroi des populations face à cette confusion, la Troupe Théâtrale Mufwankolo, non contente de faire intervenir un modérateur, s'emploie à orienter la population vers les autorités responsables en cas de problème (d'ordre social ou environnemental) mais aussi à encourager la responsabilité individuelle et citoyenne, dans le sillage de la politique du « *kujichukua vinafsi !* » (« se prendre en charge ! ») prônée par L.-D. Kabila (Troupe Théâtrale Mufwankolo 2008) :

Katontoka : Kama tunaona muntu, eko nenda kufwanya bintu
byakuaribisha mazingira, tuchange wapi?

*Si nous voyons un homme qui va faire des choses qui détruisent
l'environnement, nous nous rendons où?*

Katontoka et tous les comédiens : Ku Bakubwa!
Chez les autorités!

Cette exhortation à l'auto-prise en charge qui relève d'abord d'un simple appel à la mobilisation individuelle et collective, appel qui est un lieu commun du « discours social » (Angenot 1992) au Congo ; elle est immédiatement suivie d'une invitation au soulèvement populaire, ce qui est tout à fait remarquable dans le contexte politique congolais qui se ressent encore de la chape de plomb imposée par le régime de Mobutu :

Katontoka : Tukichange ku bakubwa mala ya kwanza, abafwanye kintu, mala ya piri, abafwanye kintu, mala ya tatu, abafwanye kintu, mala ya ine, abafwanye kintu, mala ya tano, tunafanya nini ?

Si nous nous rendons chez les autorités une première fois et qu'elles ne font rien; une deuxième fois, elles ne font rien, une troisième fois, elles ne font rien ; une quatrième fois, elles ne font rien ; une cinquième fois, que faisons-nous ?

Tous les comédiens: Tunamarché !

Nous manifestons !

Le rapport entre les personnages comme mode de participation

Outre la dimension apocalyptique du discours – un autre des lieux-communs du discours social au Congo (De Boeck 2005) – qui ressort de ces propos l'extrait suivant illustre à la fois l'extraordinaire confiance dont jouit la Troupe Théâtrale Mufwankolo et la forte conscience de l'État, en l'occurrence d'un État régulateur et paternaliste chez le vieux guitariste qui a grandi et travaillé au temps de l'UMHK puis de la Gécamines :

Muikale, tuone kule inchi itaendeka. Bule.
Kunekalaka wakati wakuwa bantu na wakati bantu beko wakupona.
Bale banapenda kupona, bataonesha
Mufwankolo abaoeshe namna ya kwacha ile mabintu iko naleta mapoisons.
Lakini bale basipo mashikio batendelesha lakini paka ile mambo l'État munyewe :
baba yake ya batoto ya humu, ni l'État, iko na mipango ya kusema na masociétés inakuya humu.

*Prêtez attention, voyez où va le pays. Nulle part.
Il y a un temps où les gens meurent et un temps où les gens sont sauvés.
Ceux qui veulent être sauvés, ils vont demander à Mufwankolo de leur montrer comment cesser ces choses qui apportent la mort
Mais ceux qui n'ont pas d'oreilles vont continuer mais le problème, c'est l'Etat lui-même :
le père des enfants d'ici, c'est l'Etat, il a le pouvoir de dire aux sociétés de venir ici.*

Cette difficulté à incarner le pouvoir dans un personnage, ainsi qu'en témoigne le flou qui caractérise la figure du *muzungu* (faut-il le comprendre au sens littéral du terme comme l'étranger ou au sens figuré comme le patron ?) vient s'ajouter au caractère abstrait de l'État tant par sa dénomination anonyme (« l'État ») que par son absence et sa démission ; ces deux éléments nous semblent autant d'indices de ce que l'historien et dramaturge David Van Reybrouck identifie comme une des caractéristiques de l'écriture congolaise (particulièrement l'écriture dramaturgique) : les enjeux de l'histoire se situent dans le rapport entre les gens davantage qu'au cœur d'individus très caractérisés et typés que l'on appelle « personnages ».

Dans un récent entretien accordé à la revue *Alternatives théâtrales*²², il explique que, à rebours de la technique « occidentale » consistant à incarner profondément le personnage en le dotant d'une épaisseur psychologique seule susceptible de donner du crédit à l'histoire, ce qui importe par-dessus tout au Congo, c'est ce qui transparait et s'affirme dans « *le rapport entre* »²³.

Ainsi le pouvoir, dans ces pièces se manifesterait dans les différents rapports que les personnages entretiennent entre eux. Cette façon de le distribuer et de se le passer comme un relais, oriente le jeu et sa réception vers une démarche participative : si le pouvoir n'appartient à personne, s'il n'est pas l'apanage d'un tiers autocratique qui lui est dès lors exclusivement associé, c'est qu'il est distribué et que l'on peut donc, théoriquement du moins, participer à son exercice. Cette indétermination ouverte reflète aussi le ré-agencement des rapports de pouvoir dans la société congolaise, tels qu'ils ont été décrits ci-dessus : une redistribution entre un grand nombre d'acteurs sociaux, opacifiant les ressorts et les enjeux des transactions financières comme des manœuvres politiques.

On peut alors avancer l'hypothèse que cette mobilité d'un « rôle » ou d'une fonction (le pouvoir) favorise la participation au sens figuré, dans la mesure où elle joue sur l'authentification en permettant à tout un chacun de se reconnaître dans ces échanges fortement marqués par l'expression de l'autorité, davantage que dans un personnage. C'est aussi ce dont témoigne la prise en compte, par la Troupe, de la complexité de la situation et des conditions de vie du creuseur, personnage qu'elle fera évoluer d'une représentation à l'autre au gré de l'intervention directe des spectateurs dans le jeu et des protestations virulentes des creuseurs assistant au spectacle. Les comédiens nuanceront la responsabilité du creuseur dans le désordre actuel en montrant comment il est à la fois acteur et victime de ce système vicié.

Conclusion

L'exhortation à l'auto-prise en charge et à la mobilisation collective ainsi que la focalisation sur la figure du creuseur qui devient une sorte de bouc émissaire, apparaissent comme autant de réponses « d'en bas » (Bayart, Mbembe et Toulabor 1980) aux manœuvres des autorités politiques, manœuvres qui semblent plus relever d'une logique de casino, ainsi que certains critiques l'ont fait remarquer²⁴, que d'un programme d'expansion économique et sociale. L'écho que suscitent ces fictions théâtrales parmi le public local montre à suffisance qu'elles parviennent à traduire justement les peurs, rancœurs, révoltes et espoirs des Katangais, témoins souvent impuissants du bouleversement de

leur paysage et de leur économie. Comment, en effet, agir lorsqu'on souffre d'un tel déficit d'informations nécessaires à la compréhension d'un échiquier aussi retors et mouvant?

Ces pièces de théâtre, jouées chaque fois différemment en fonction du contexte et des sensibilités du lieu de représentation, figurent à leur manière la recomposition du pouvoir, cristallisent les tensions tout en imaginant différentes formes d'initiative individuelle pour tenter de frayer un chemin dans un espace bouleversé. Au-delà de la monstration, la scène offre ainsi la possibilité d'un dialogue – même indirect – entre pouvoirs publics et communautés-cibles.

Cependant, dialogue ne signifie pas transformation. Quoiqu'une observation dans le long terme soit nécessaire pour l'attester, il apparaît que ce théâtre, en dépit de sa vocation sociale, n'est pas performatif. La capacité de la Troupe à intégrer dans la trame de la narration et dans la tournure de l'intrigue les réactions du spectateur, transformant dès lors ce dernier en « spect'acteur » selon le mot d'Augusto Boal (Boal 2007 : 19), ne suffit pas à rendre ce théâtre « progressiste » dans la mesure où s'y trouvent reconduits les impensés racistes d'un discours historiquement construit, autant d'obstacles à son « développement »²⁵.

Bibliographie

- ANGENOT Marc « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, éd. Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 9-28.
- BAYART Jean-François, MBEMBE Achille et TOULABOR Comi, *La politique par le bas en Afrique noire* [1980], Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 2008.
- BRUNEAU Jean-Claude & PAIN Marc (dir.), *Atlas de Lubumbashi*, Nanterre, Centre d'Étude sur l'Afrique Noire, 1990.
- CIDIBI CIAKANDU Jean-Pierre, *Mufwankolo Wa Lesa et le théâtre populaire au Katanga*, Lubumbashi, Les Immortels, 2003.
- DE BOECK Filip & PLISSART Marie-Françoise, *Kinshasa, récits de la ville invisible*, Bruxelles, La Renaissance du Livre/Musée Royal d'Afrique Centrale, 2005.
- DIBWE DIA MWEMBU Donatien et DE LAME Danielle, *Tout passe. Instantanés populaires et traces du passé à Lubumbashi*, Paris, L'Harmattan, « Cahiers Africains », 2005.
- DIBWE DIA MWEMBU Donatien, *Bana Shaba abandonnés par leurs pères : structures de l'autorité et histoire sociale de la famille ouvrière au Katanga 1910-1997*, Paris : L'Harmattan, coll. « Mémoires lieux de savoir. Archive congolaise », 2001.

- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, coll. Libelles, 2007.
- ETHERTON Michael et REED John, *Chikwakwa remembered. Theatre and politics in Zambia. 1968-1972* Original Writing Ltd, 2011.
- FABIAN Johannes, KALUNDI Mango, YAV André et SCHICHO Walter, *History from Below. Vocabulaire d'Elisabethville d'André Yav*, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins Co., 1990.
- FABIAN Johannes, *Language and Colonial Power. The Appropriation of Swahili in the Former Belgian Congo. 1880-1938*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- FASSIN Didier, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*. Paris, Seuil, coll. « Hautes études », 2010.
- JEWSIEWICKI Bogumil (éd.), *Musique urbaine au Katanga. De Malaika à Santu Kimbangu*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mémoires lieux de savoir. Archive congolaise », 2003a.
- JEWSIEWICKI Bogumil, *Mami Wata. La peinture urbaine au Congo*, Paris, Gallimard, 2003b.
- KABANGE Papy (alias Sando Marteau), « Union Minière du Haut-Katanga ».
- KAYEMBE Christophe, « Le revenant », dans Ranaivoson Dominique (éd.), *Chroniques du Katanga*, Saint-Maur-des-Fossés, éditions Sépia, 2007.
- KIBAWA MWANZA Yvon, *La marmite*, inédit, 2009.
- LE LAY Maëline, « De la rumeur de la ville à la voix de l'Autorité. Les écrits en swahili à Lubumbashi (RDC) », *Journal des Africanistes*, « Écrits hors-champ », n°83, « Écrits hors-champ », eds. Aïssatou Mbodj-Pouye & Mélanie Bourlet, 2014, p.14-37.
- , « La parole construit le pays ». *Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2014.
- M'BOKOLO Elikia, préface « Pour que vive l'Histoire ! », dans *Nouvelle histoire du Congo. Des origines à la République Démocratique*, Isidore Ndaywel è Nziem, Bruxelles, Le Cri / Kinshasa, Afrique Éditions, 2009, p.9-19.
- MLAMA MUHANDO Penina, *Culture and development. The Popular Theatre Approach in Africa*, Uppsala, Scandinavian Institute of African Studies, 1991.
- MULONGO KALONDA ba-Mpeta, Huit, *Le théâtre populaire congolais au XX^e siècle. Langue, langage et discours social*, Lubumbashi, Éditions CELTRAM, 2003.
- RICARD Alain, *Texte moyen, texte vulgaire. Essai sur l'écriture en situation de diglossie. L'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert. Lomé, Togo. 1962-1977*. Bordeaux : Thèse de doctorat, Bordeaux III. Sous la direction de Robert Escarpit. 1981.
- , « Échos du silence. Remarques sur la littérature des Grands Lacs », *Études Littéraires Africaines*, dossier « La littérature des Grands Lacs », n° 14, 2002.

- RIVA Silvia, *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Afrique au cœur des Lettres », 2003.
- RUBBERS Benjamin, « "Congo-Casino". *Le Monde social du capitalisme européen au Katanga, en République Démocratique du Congo*, Thèse de doctorat. Dir. Ph. Jaspers/M. Agier, Faculté des sciences sociales, politiques et économiques (Sciences sociales – Anthropologie), ULB, Bruxelles / EHESS, Paris, 2006a.
- , « Leffondrement de la Générale des Carrières et des Mines ». Chronique d'un processus de privatisation informelle, *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 1, n° 181, 2006b, p. 115-133.
- , « La dislocation du secteur minier au Katanga (RDC). Pillage ou recomposition ? », *Politique africaine*, 93, p. 21-41, 2004.
- , *Le paternalisme en question. Les anciens ouvriers de la Gécamines face à la reconversion du secteur minier*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- SCHICHO Walter & MBAYABO Ndala, *Le Groupe Mufwankolo*, Wien, Veröffentlichungen der Institute für Afrikanistik und ägyptologie der Universität, Wien, n° 20, 1981.
- SIX Caroline & DUBOURTHOUMIEU Gwenn, *Les mangeurs de cuivre*, reportage photographies et textes, 2011, disponible sur le site de Gwenn Dubourthoumieu : http://www.gwenn.fr/Gwenn_Dubourthoumieu_-_Photographe/Les_mangeurs_de_cuivre_texte.html
- SIZAIRE Violaine, (éd.), *Femmes, modes, musiques : mémoires de Lubumbashi*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mémoires lieux de savoir. Archive congolaise », 2002.
- SONGA-SONGA MWITWA Serge Olivier & PABOIS Marc, *Lubumbashi, capitale minière du Katanga, 1910-2010. L'architecture*. Lyon : Éditions Lieux-Dits et Lubumbashi, Halle de l'Étoile (Institut Français).
- SONY LABOU Tansi, « Une certaine idée du théâtre ». Entretien avec Françoise Ligier. Dans Collectif, *Théâtresud*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 1990.
- STANARD G. Matthew, « "Bilan du monde pour un monde plus deshumanisé" : the 1958's Brussels World Fair and Belgian Perceptions of the Congo », *European History Quarterly*, n° 35, 2005, p. 267-298.
- Troupe Théâtrale Mufwankolo, *Haki ya batoto*, 2009.
- Troupe Théâtrale Mufwankolo, *Tukinge mazingira !*, 2008.
- VAN REYBROUCK David, *Congo. Une Histoire*, Arles, Actes Sud, 2012.
- , « Une nécessité impérieuse de créer. Entretien avec Bernard Debroux », *Alternatives théâtrales*, n° 120-121-122, « Créer à Kinshasa », juin 2014, 2014a, p. 27-29.
- , entretien téléphonique du 27 août 2014, 2014b (inédit).
- YOKA LYE MUDABA André, « Drame de mœurs, drame de mots. Effacer l'Histoire », dans Chikhi, Beida, Quaghebeur (éds.) : *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles et al., Peter Lang, 2006, p. 503-511.

Notes

1. La collecte et la traduction des textes étudiés datent des années 2008 et 2009, pendant lesquelles je vivais à Lubumbashi, chef-lieu du Katanga. Cette étude de terrain m'a donné l'opportunité d'accompagner durablement la Troupe Théâtrale Mufwankolo et d'analyser en profondeur leur travail dont je présente ici un aperçu à travers quelques extraits de deux pièces de théâtre consacrées aux dangers et dérives de l'exploitation minière actuelle dans la province. Ces pièces, jouées en swahili et collectées par des collaborateurs, ont ensuite été transcrites et traduites par mes soins et ceux de mes collaborateurs.
2. Olivier Neveux y voit le défaut structurel de l'écrasante majorité du théâtre contemporain en Europe, tant celui qui se réclame du postdramatique que celui qui se réclame du militantisme : « [...] politiquement ensuite : il n'est pas soutenable de prolonger la tutelle (de la scène) sous prétexte de l'émancipation, à terme, d'un sujet. Même inversée, même transformée, même alors "dénaturée", la structure pédagogique, surplombante ou, plus largement, celle qui prévoit l'effet politique qu'elle entend produire – le savoir à transmettre, le trouble "politique" à provoquer, l'énergie à susciter – réitère, dans son dispositif même, ce qu'elle est supposée battre en brèche » : Neveux Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, coll. Cahiers libres, 2013, p. 205.
3. Voici la définition qu'en donne Alain Ricard à partir de textes et de performances du Togo : « L'authentification est un processus qui vise à donner une "légitimité" nationale à ce qui n'était qu'une "légitimité" littéraire acquise par imitation de modèles étrangers. [...] Ce public [le public togolais] le ramène au sein de la communauté linguistique et il se prête à ce retour par ce mouvement d'authentification. Sur le "marché du sens", [...] l'écriture n'est pas le moyen d'acquérir du prestige; elle est aujourd'hui le moyen de délivrer un message. Mais ce message ne sera reçu que s'il offre des garanties "d'authenticité", que s'il émane d'une autorité acceptée dans la communauté linguistique. [...] Le prestige acquis par la première écriture sert de base à la mise en route d'un nouveau processus, "l'authentification". Il s'agit d'une reconquête lente, parfois maladroite, mais à notre sens systématique, du signifiant pour, en quelque sorte, le "naturaliser" togolais » : Ricard, Alain, *Texte moyen, texte vulgaire. Essai sur l'écriture en situation de diglossie. L'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert. Lomé, Togo. 1962-1977*. Bordeaux : Thèse de doctorat, Bordeaux III. Sous la direction de Robert Escarpit. 1981, p. 188.
4. « En concentrant les gens venus de différents horizons dans ses camps, l'Union Minière du Haut Katanga créa une famille artificielle à part, qu'elle voulait disciplinée, saine et travailleuse [...]. Elle parvint à instaurer des rapports entre ses travailleurs tels que tout le monde se sentit intégré et eut le sentiment d'appartenir à une même famille, celle de l'Union Minière du Haut-Katanga » (Dibwe 2001 : 81).
5. Composé de : Mr de Koninck, alias Jean-Marc Landier, Mr Schumacher, Mr et M^{me} Leloup et M^{me} de Dekker.
6. Dans *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Robert Cornevin donne les chiffres suivants : « [...] le gouvernement du Congo Belge accorde une subvention de 7 millions de francs (70 millions de francs C.F.A.) pour l'organisation de spectacles populaires à Léopoldville et Elisabethville », p. 134.
7. Ce stade fut investi par les artistes plasticiens de l'Atelier du Hangar, une école d'art fort cotée jusqu'à aujourd'hui (Jewsiewicki 2003b).

8. Le grand spectacle *Changwe Yetu*, issu de cette préparation, fera en 1958 une tournée européenne dans le contexte de l'Exposition universelle de Bruxelles ; nous n'insistons ici que sur la circonstance locale et ses répercussions. Au sujet de sa réception en Belgique, voir Stanard 2005.
9. C'est ainsi qu'étaient désignés, dans la colonie, les Congolais instruits qui se regroupaient en associations, pour se distinguer de la masse de leurs pairs et qui revendiquaient l'obtention d'un certain nombre de droits, du fait de leurs efforts pour s'assimiler aux Européens. On les encourageait par l'octroi de certains privilèges minimes qui les hissaient au-dessus du commun de leurs pairs, mais les maintenaient toujours à un niveau inférieur à celui des colons eux-mêmes.
10. Adjectif dérivé de Lubumbashi.
11. Radio Télévision Nationale Zaïroise devenue par la suite Radio Télévision Nationale Congolaise.
12. « Ces associations sont le plus souvent liées à des sociétés "juniors" par un contrat de gré à gré, avec une répartition des parts de l'ordre de 40 % pour la Gécamines et de 60 % pour l'opérateur privé » (Rubbers 2006b : 127).
13. Sando Marteau, « Union Minière du Haut-Katanga », album *Kwetu Mbali*.
14. Yvon Mwanza Kibawa, *La Marmite*, inédit, 2009.
15. Dans leur ouvrage, *Le kiswahili dans les médias audiovisuels de Lubumbashi*, Etienne Damome et Emmanuel Kambaji (Kinshasa, éditions CEDI, 2012, p. 13) rappellent que : « Le rapport du Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD) pour l'année 2009 l'établit à 40,7 %. Le rapport de l'UNICEF Lubumbashi datant du 14 juillet 2011 signale qu'il n'y a pas d'amélioration et que ce taux est plafonné à 35-40 % ».
16. Tel qu'il est défini dans la dramaturgie d'Augusto Boal (cf : *Le Théâtre de l'Opprimé* (Paris, La Découverte, 2007).
17. Le *bukari* est l'équivalent de l'*ugali* consommé en Afrique de l'Est : la boule de pâte faite de farine de manioc et maïs cuite à l'eau. Il s'agit du plat quotidien des Katangais.
18. Ces propos essentialistes du personnage de Mufwankolo postulant l'impossibilité du Noir à gouverner et à gérer le budget d'une collectivité rejoignent les observations faites par Benjamin Rubbers à la Gécamines en 2003. Les conversations auxquelles il a assisté ainsi que les entretiens réalisés avec le personnel – congolais comme expatrié – de la société convergent tous vers ce préjugé racial qui fait consensus, à tous les niveaux de la hiérarchie (Rubbers 2006 et 2009).
19. Entretien réalisé à Kolwezi, commune de Lwilu, le 25 mars 2008.
20. « Sasa ile, ile tunaona inakuwa mubaya ile masociétés inakuya, inakuya kuwa bantu : atupende », « Alors là nous voyons que c'est mal que ces sociétés viennent, elles viennent pour tuer les gens : on n'aime pas ça ».
21. Entretien réalisé avec Alain M. au quartier Mutoshi de Kolwezi le 27 mars 2008. L'ex-guitariste renchérit aussi sur ce point à la fin de l'entretien. D'une voix nouée par l'émotion, il s'écrie : « Banakamata mukini mafasi ile ya kulima bantu ya kupatamo makuta yakulisha batoto yabo banauzisha, bana, banafukuza bantu bakurima, banaamisha bantu pa mukini yabo ! », « Ils prennent le pays et les endroits où les gens cultivent pour obtenir de l'argent pour nourrir leurs enfants, ils chassent les gens, ils délogent les gens de leur pays ! ».
22. Entretien dans lequel il fait part des leçons acquises lors des ateliers d'écriture dramatique qu'il anima en 2008 au Tarmac des Auteurs de Kinshasa : Van Reybrouck 2014a : 27-29.

23. Pour illustrer cette hypothèse, il relate que les écrivains congolais, lors de l'étape de la création des personnages, ne se préoccupaient pas du tout de ce qui avait exclusivement trait à l'individu (traits de physionomie, éléments de leur passé ou encore leur statut social, ainsi que les méthodes d'écriture américaines l'enseignent), mais de leur démarche et de leur style vestimentaire. Dans un entretien ultérieur qu'il m'a accordé, il m'expliqua que la démarche comme le style vestimentaire, bien qu'étant rattachés à des individualités, sont avant tout des signes visuels destinés à établir une communication avec l'autre, fût-ce seulement par le regard, fondamental dans les échanges à Kinshasa, ainsi que l'a montré Filip de Boeck pour qui Kinshasa est une ville-miroir qui ne cesse de se regarder (De Boeck 2005).
24. Benjamin Rubbers parle de « Congo Casino » (Rubbers 2006).
25. Ainsi que le déplore Elikia M'Bokolo dans la préface de la somme historique de son confrère, Isidore Ndaywel è Nziem, *Nouvelle histoire du Congo. Des origines à la République démocratique* (M'Bokolo 2009 : 9-19).