

Études littéraires africaines

Le théâtre au Katanga : aperçu historique

Maëline Le Lay and Christian Kunda



Number 27, 2009

Lubumbashi, épicentre littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1034302ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1034302ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Lay, M. & Kunda, C. (2009). Le théâtre au Katanga : aperçu historique. *Études littéraires africaines*, (27), 18–27. <https://doi.org/10.7202/1034302ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LE THÉÂTRE AU KATANGA : APERÇU HISTORIQUE

Si le théâtre congolais n'a jamais fait l'objet d'une étude historique détaillée¹, le traitement de cet art au Katanga est encore moins enviable. Alors même que la province jouit d'une riche histoire culturelle et théâtrale, il n'existe, à notre connaissance, aucun article qui étudie les formes modernes de théâtre katangais, hormis quelques aperçus sur certaines troupes ou certains genres particuliers². Le présent article mettra en perspective l'histoire du théâtre dans cette province dont l'activité en la matière, très dense et ancienne, diffère de celle de Kinshasa, tant en raison de sa situation géographique, économique et politico-administrative que du point de vue socio-linguistique.

Il s'agira donc de brosser l'évolution du théâtre au Katanga, de ses formes précoloniales à nos jours, en passant par ses manifestations durant les différentes périodes de l'histoire politique du Congo : d'abord, l'époque coloniale, marquée par le théâtre missionnaire et par la naissance du théâtre congolais ; ensuite, la période de la dictature, qui compte plusieurs temps forts du théâtre et voit apparaître des tendances différentes ; puis l'époque de la présidence de Mzee Laurent-Désiré Kabila ; plus brièvement, l'époque dite de la Transition et les années récentes.

Le théâtre précolonial

Alors que la période coloniale a très longtemps été vue comme celle de la genèse du théâtre en Afrique, les théoriciens du théâtre s'accordent tous aujourd'hui à reconnaître l'existence, partout en Afrique, d'un art dramatique antérieur à celle-ci. À cet égard, le Congo ne fait pas exception. Les hommes de théâtre zaïrois, s'appuyant sur la thèse de Jean Duvignaud³, renchérent sur la proximité entre le théâtre et certaines cérémonies traditionnelles qui, pour eux, constituent « un véritable théâtre spontané [...] même s'il est certain que la vie sociale ne se réduit pas à des aspects de théâtralisation spontanée, mais l'existence de ces actes collectifs de participation rapproche la

¹ Voir néanmoins : Mulongo K.b.M. (H.), *Le Théâtre populaire congolais au XX^e siècle. Langue, langage et discours social*. Préface de Lye M. Yoka. Lubumbashi : CELTRAM, 2003, 91 p.

² Entre autres, Johannes Fabian s'intéresse à Mufwankolo dans *Power and Performance. Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaïre*. Madison : University of Wisconsin Press, 1990, XIX-314 p.

³ La thèse de Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre* (Paris : PUF, coll. Bibliothèque de sociologie contemporaine, 1965, 588 p.), considérée comme un texte primordial pour la reconnaissance d'une dramaturgie extra-occidentale, devint la référence première des hommes de théâtre zaïrois (et plus généralement des intellectuels d'Afrique et d'Asie) et servit de véritable catalyseur à de nombreuses dramaturgies traditionnelles.

société du théâtre, suggère une continuité entre la cérémonie sociale et la cérémonie dramatique »⁴.

Dès la période coloniale, des observations de terrain, comme celles de Joseph-Marie Jadot, ratifiaient déjà la présence de représentations dramatiques dans les sociétés traditionnelles du Katanga : « On a mal aperçu, dans l'étude de ce passé des Africains, qu'ils se donnaient parfois, sinon la comédie, ni même la tragédie, du moins le temps de goûter, de l'oreille et des yeux, dans le décor naturel des places de leurs villages ou de clairières élues à cette fin en forêt, des spectacles composés de paroles, de musique et danses accordées »⁵.

Les chercheurs qui visent à faire reconnaître l'existence d'un théâtre pré-colonial étranger à toute influence occidentale ont paradoxalement recours à ce qui est souvent présenté comme les origines du théâtre occidental, à savoir le théâtre grec antique ; ils s'appuient sur le récit bien connu de la naissance de la tragédie grecque : « En Grèce comme ailleurs, le théâtre est originellement lié au rite, plus précisément au culte de Dionysos, dieu du vin, de la fertilité, de l'exubérance orgiastique et de la subversion des valeurs »⁶. La référence à la Grèce a en tout cas le mérite de rappeler que l'essence du théâtre des origines est souvent de nature religieuse, ce qui rend légitime l'observation d'une certaine théâtralité dans diverses cérémonies rituelles traditionnelles du Katanga. Christian Kunda relate en ces termes une cérémonie de veillée de chasse, observée à Kapolowe dans le Sud-Katanga : « Des personnes autour du feu, le soir, quelques chasseurs de la tribu racontent les hauts faits de chasses des anciens. Le récit à caractère poétique s'accompagne de gestes et mouvements. Un des chasseurs se déguise en buffle à l'aide de fourrures, de cornes, d'un masque. Les autres chasseurs feignent de le traquer, de le poursuivre, de l'abattre. Cette action, d'une tension considérable, est accompagnée de chants, de battements rythmés et croissants de mains, de cris stridents et excitants. Elle constitue une des anciennes formes de l'art dramatique au Katanga »⁷.

Enfin, Henri Drum, ancien administrateur colonial au Katanga et collaborateur de la revue *Jeune Afrique* basée à Lubumbashi, rapporte ainsi les spectacles de marionnettes qu'il lui a été donné de voir au Katanga : « Là j'ai

⁴ Malutama Duma-Ngo, « Théâtre zaïrois et problèmes humains », dans *Le Théâtre zaïrois. Dossier du premier festival du 19 au 27 mars 1977*. Sous les auspices du département de la Culture et des Arts, en collaboration avec l'Institut National des Arts de l'UNAZA. [Kisantu-Inkisi : Sodaz, 1977], 136 p. ; p. 61.

⁵ Jadot (J.-M.), *Les Écrivains africains du Congo Belge et du Ruanda-Urundi. Une histoire, un bilan, des problèmes*. Gembloux : Duculot ; Bruxelles : Académie Royale des Sciences Coloniales (ARSC), coll. Mémoires de la classe des Sciences morales et politiques, 1959, 167 p. ; p. 62. Il affirme avoir assisté à de telles représentations en 1921.

⁶ Fix (Fl.) et alii, *Études théâtrales*. Paris : PUF, coll. Quadrige Manuels, 2005, 560 p.

⁷ Christian Kunda, observations de terrain, Kapolowe (thèse de doctorat en préparation : *L'Art dramatique congolais face à l'art dramatique français. Étude critique et comparative*, Université de Lubumbashi).

vu notre minuscule Gaston Baty⁸ noir devant tout ce petit monde accroupi tout nu sur les nattes luisantes, je l'ai vu remuer ses statuette devant les flammes vives du foyer, je l'ai entendu inventer des histoires où entraient autant de mythes perdus que d'anecdotes villageoises, car chaque village congolais est un petit Cloche-Merle. Il arrivait parfois que le gamin se servait de la statuette pour jeter sur le mur en pisé d'en face des ombres chinoises agrandies, chaudes, imprécises, et mouvantes comme des cauchemars »⁹.

Le théâtre à l'époque coloniale

Durant la période coloniale – et en dehors de diverses formes de théâtre colonial qui sortent de notre propos dans la mesure où elles ne s'adressent guère qu'au public européen¹⁰ – se développent successivement deux types de théâtre qu'on peut associer grossièrement à deux grandes phases de la politique coloniale : un théâtre missionnaire pendant la grande période d'évangélisation (qui court, selon nos sources, de 1930 à la veille des Indépendances)¹¹ ; à partir des années 1950, un théâtre profane, que nous pouvons d'ores et déjà identifier comme la première étape du théâtre congolais moderne.

Théâtre missionnaire

« La littérature du théâtre peut grandement servir l'évangélisation ». Ainsi s'exprimait Mgr Van Uytven après avoir assisté à la représentation d'une pièce d'édification religieuse à la mission de Kisantu, connue pour ses expérimentations dramatiques¹². Accordant à la scène le « statut explicite [...] d'espace dramaturgique »¹³, les missionnaires introduisirent le théâtre à l'européenne pour y mettre en scène les thèmes liturgiques et y faire jouer des rôles bibliques. Selon Mukala Kadima-Nzuzi, l'intérêt que les missionnaires por-

⁸ Important metteur en scène français, qui s'est notamment signalé, dans les années 1950, par son intérêt pour les spectacles de marionnettes.

⁹ Drum (H.), « Les marionnettes au Congo », dans *Jeune Afrique. Cahier de l'Union Africaine des Arts et des Lettres*, (Élisabethville), 4^e an., n°11, mai-juin 1950, p. 23-29.

¹⁰ Voir le premier article de ce dossier (NdlR).

¹¹ Antoine Muikilu Ndaye et Joséphine Muadika Njiba situent la plus ancienne représentation théâtrale au Congo en 1905 (*La Naissance de Notre Seigneur* par le Père jésuite Ivo Struyf), mais il s'agit là d'une avant-garde car les représentations théâtrales les plus significatives se déroulent en 1930 et 1932 dans le Bas-Congo. Ce sont : *Katikiro*, pièce sur les martyrs d'Ouganda composée par un missionnaire de Scheut, Albert Maus, à Mbata Kiela ; et *Mystère de Noël* du R.P. Verreet à Lisala. On peut supposer que les premières représentations théâtrales du Katanga datent de la même époque. Voir Muikilu Ndaye (A.) et Muadika Njiba (J.), « La genèse du théâtre moderne en République Démocratique du Congo », dans *Congo-Afrique*, n°331, janvier 1999, p. 44-59.

¹² Van Uytven (A.-A.) (Mgr -), *L'Art indigène et nos missions. Première et Deuxième Conférences Plénières des Ordinaires du Congo-Belge*, cité dans Muikilu Ndaye (A.) et Muadika Njiba (J.), « La genèse du théâtre moderne... », *art. cit.*, p. 57-58.

¹³ Ngandu-Nkashama (P.), *Théâtre et scènes de spectacles. Essai sur les arts gestuels*. Paris : L'Harmattan, 1993, 383 p.

taient au théâtre était double : « Le théâtre était donc apparu non seulement comme un instrument par excellence de conquête évangélique en terre de mission, mais également comme une arme de combat politique face aux violentes attaques dont le régime léopoldien faisait l'objet en métropole. C'est dans ce contexte de lutte hégémonique, de propagande et d'auto-justification que l'activité théâtrale a pris corps et s'est développée au Congo »¹⁴.

Par ailleurs, la maîtrise de la langue du colonisateur a pu constituer aussi un autre des objectifs de « l'action civilisatrice » des missionnaires (dans certaines congrégations plutôt que dans d'autres¹⁵). La forme théâtrale constituait dès lors un outil didactique idéal pour véhiculer l'idéologie coloniale et la langue qui l'exprimait.

Naissance du théâtre congolais moderne

À partir des années 1950, la perspective d'une africanisation, conceptualisée dès les années 1920 par les missionnaires sous le terme d'*adaptation*, se concrétise davantage et trouve à se réaliser dans le théâtre profane avec notamment les pièces et les mises en scène d'Albert Mongita. En témoigne la conclusion de l'article de Louis Bissot sur le théâtre indigène, rédigé après la représentation de la première pièce de celui-ci en lingala, *Grâce à Stanley ! (soko Stanley te !)* : « Puisse ce Noir réaliser que le théâtre est à l'esprit émancipé ce que l'escalier est à la matière domptée, la mesure exacte d'une civilisation. Puisse-t-il surtout comprendre que cette civilisation n'aura de valeur pour lui et par lui que si c'est avec son propre patrimoine qu'il l'édifie »¹⁶.

Ces propos traduisent bien la transition qui s'opère entre un théâtre missionnaire à visée propagandiste, aux formes importées et à la pratique imposée, et l'éveil timide d'un théâtre autochtone qui se réapproprie la pratique théâtrale pour en faire une production dramatique originale. Selon A. Muikilu-Ndaye, c'est la création de troupes responsables de la création théâtrale dans son intégralité qui permet de parler de la naissance d'un théâtre réellement congolais. En d'autres termes, c'est ce passage liminaire entre théâtre colonial et théâtre autochtone autonome (par la ré-appropriation) qui marque, selon Alain Ricard, « l'invention du théâtre et des comédiens en Afrique »¹⁷.

Soutenues par des fonctionnaires coloniaux soucieux de promouvoir les traditions congolaises, plusieurs troupes autonomes et laïques sont nées dans le milieu des évolués, exaltant des thèmes tirés des cultures traditionnelles

¹⁴ Kadima-Nzuji (M.), « Origines et formation du théâtre congolais moderne », dans *Congo-Afrique*, n°373, mars 2003, p. 201.

¹⁵ Cf. Djungu-Simba K. (Charles), « Que votre règne vienne ! Une relecture du *Pardon des offenses* de Mgr Six », dans *Approches du roman et du théâtre missionnaires*. Édité par P. Halen. Bern, etc. : Peter Lang, coll. Recherches en littérature et spiritualité, n°11, 206 p. ; p. 19-28.

¹⁶ Bissot (L.), « Mélanges. À propos du théâtre indigène », dans *Zaire. Revue congolaise*, vol. VI, n°6, juin 1952, p. 623-630.

¹⁷ Ricard (A.), *L'invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1986, p. 12.

(légendes, mythes locaux) à travers le « folklore » (dances, musique, costumes). Les représentations se déroulaient dans les infrastructures construites à cet effet par les Belges dans le Sud-Katanga urbain et industriel sur l'axe allant de Lubumbashi à Kolwezi en passant par Likasi. L'ADAPES (l'Association des Anciens des Pères de Scheut) créa ainsi la troupe THESAF, Théâtre d'Afrique de l'Est que Don Rubin et Ousmane Diakhâté considèrent comme un théâtre de transition entre le théâtre colonial et le théâtre moderne zaïrois. La tonalité rebelle de la pièce *Papa Bon Dieu*, écrite par Luthois Sapin, s'écartait en effet du registre du théâtre colonial ; elle dérangerait les autorités religieuses et valut même à son directeur d'être renvoyé en Belgique¹⁸.

Cet incident constitue toutefois un événement isolé car, si les thèmes évoluaient, aspirant à rendre les pièces de théâtre accessibles aux Congolais, l'impératif de plaire au colonisateur était toujours primordial. Ainsi, en 1955 à Kamina (centre-Katanga), un ensemble composé de chanteurs, danseurs, comédiens fut créé spécialement pour accueillir le Roi, lors de son périple au Congo Belge : ils se baptisèrent « Les Troubadours du Roi Baudouin ». Deux ans plus tard, le 3 août 1957, Paelinck, gouverneur du Katanga, organisa un concours de « spectacles populaires » que remporta la Troupe Mufwankolo dirigée par Odilon Kyembe Kaswili – alias Papa Mufwankolo –, avec un spectacle « total »¹⁹, intitulé *Shangwe yetu* (« notre fête », en swahili) ; ce spectacle fut exporté avec succès en 1958 lors d'une tournée de quatre mois dans les théâtres de Belgique, dans le cadre de l'Exposition universelle de Bruxelles. Unanimement reconnu depuis comme un monument théâtral²⁰ et comme l'un des pères du théâtre congolais²¹, Mufwankolo fut d'abord consacré par le pouvoir colonial avant de l'être par ses pairs. Il n'en demeure pas moins l'un des hommes de théâtre les plus admirés du Katanga : la plupart de ses confrères s'accordent à reconnaître son talent de comédien et s'inclinent devant le succès jamais démenti de sa troupe. Pour composer ses pièces,

¹⁸ *The World Encyclopedia of Theatre*. Ed. by Don Rubin. Vol. 3 : *Africa*. Ed. by D. Rubin, O. Diakhâté & H.N. Eyoh. London/New York : Routledge, 1997, p. 335. Malheureusement, les références concernant cette pièce restent incomplètes.

¹⁹ D'après l'expression de Johannes Fabian (*Power and Performance*, *op. cit.*, p. 57), qui ajoute : « The performance itself was a true multimedia entertainment. Traditional dances, masks, folkloric adaptations, old and “modern” music, staged ritual, comic sketches, choral music, and imitations of Black gospel songs [...] were watched by a huge audience » (*id.*, p. 49-50) (La performance était en soi un véritable divertissement multimédia – danses traditionnelles, masques, adaptations folkloriques, musique ancienne et moderne, rituel scénographié, sketches comiques, musique chorale et imitations des chants de gospel noir [...] – auquel assista un immense public).

²⁰ Cidibi Ciakandu, *Mufwankolo Wa Lesa et le théâtre au Katanga*. Lubumbashi : Les Immortels, 2003, p. 59.

²¹ H. Mulongo (*Le Théâtre populaire congolais*, *op. cit.*) considère d'abord Mufwankolo comme le précurseur du théâtre au Katanga. Son étude comparée de Mufwankolo et de Mongita et Maboke, pionniers du théâtre populaire à Kinshasa, le conduit à conclure à l'antériorité du théâtre lushois sur le théâtre kinoïse, faisant ainsi de Mufwankolo le père du théâtre populaire congolais.

Mufwankolo puise dans la vie quotidienne et met en scène les histoires de famille katangaises, les problèmes de couple ou d'argent. Ses pièces transmettent les moindres oscillations des évolutions sociales et concourent ainsi à la popularité de la troupe et à son impact considérable sur la population. En effet, le mode de diffusion – théâtre de rue et voie radiophonique – ainsi que la langue utilisée (le swahili) rendent ses pièces accessibles au plus grand nombre et font du théâtre de Mufwankolo un facteur de cohésion sociale qui perdure jusqu'à aujourd'hui.

Le théâtre postcolonial

La Deuxième République

Le début du règne du maréchal Mobutu, loin de brider les élans théâtraux, les exaltèrent. Le régime mobutiste, aussi dictatorial puisse-t-il avoir été, est le seul, à ce jour, à avoir instauré une réelle politique culturelle dans le pays, même si la promotion de la culture ne visait qu'à construire l'identité culturelle zaïroise qui bientôt se confondrait avec une propagande illimitée pour le MPR (le parti unique : Mouvement Populaire de la Révolution). La décennie 1970-1980 est jalonnée par différentes initiatives gouvernementales en faveur de la culture et notamment du théâtre. La création du Théâtre National Congolais en 1969 à Kinshasa est suivie, en 1972, de la constitution d'un fonds « Mobutu Sese Seko », destiné à soutenir les artistes, puis de la création de l'Institut National des Arts (INA) en 1969 et du Centre Zaïrois de l'Institut International du Théâtre, organisme de l'UNESCO.

C'est dans ce contexte d'effervescence culturelle que naquit, en 1967 au Katanga, le célèbre groupe « Mwondo Théâtre », lancé par Denis Franco, un expatrié franco-italien, professeur à l'école normale de Chibambo. Après avoir récolté un important fonds ethnographique sur le Katanga (contes et légendes, mythes et rites), il fonda une troupe de danseurs-musiciens-comédiens avec lesquels il monta des spectacles folkloriques afin de vulgariser les traditions locales que la situation coloniale et l'industrialisation avaient menacées d'oubli. Huit ans plus tard, en 1975, le Mwondo Théâtre rejoignit le Théâtre National dont il constitua l'antenne de Lubumbashi et il entama une série de tournées en Europe. L'évolution de ce groupe, notamment sa reconnaissance officielle, épouse les courants idéologiques en vogue et raconte à sa manière l'histoire culturelle du mobutisme. En effet, c'est au cours de l'année 1970 qu'est officiellement instituée la politique de l'Authenticité, ainsi définie : « L'authenticité est une prise de conscience du peuple zaïrois de recourir à ses sources propres, de rechercher les valeurs de ses ancêtres, afin d'en apprécier celles qui contribuent à son développement harmonieux et naturel »²². Diverses autres déclarations dans ce sens, la même année, amorcent la déferlante de l'Authenticité qui caractérisera la production

²² Discours de Mobutu à l'ONU, le 4 octobre 1974. Cité par Ndaywel è Nziem (I.), *Histoire générale du Congo. De l'héritage ancien à la République démocratique*. Préf. de Th. Obenga. Postf. de P. Salmon. Louvain-la-Neuve : Duculot, 1998, 956 p. ; p. 676.

dramatique congolaise des décennies durant. Il serait trop long d'énumérer les textes qui s'en inspirèrent, nous préférons nous attarder à quelques performances qui ont dominé l'espace de la scène culturelle, étroitement mêlée à la scène politique.

Le régime mobutiste se caractérisait lui-même par la mise en scène permanente de sa politique ; il s'était doté, à cette fin, d'un organe spécialisé dans l'animation populaire et baptisé le MOPAP (Mobilisation Populaire pour l'Action Politique). Ses animateurs avaient pour mission, par leurs chants, danses et sketches mimant la vie politique et les hauts faits du maréchal, de diffuser les messages officiels et d'en promouvoir les valeurs, d'aviver le patriotisme de la population et surtout sa soumission inconditionnelle à son chef. En marge de ces groupes propagandistes forgés par le pouvoir, de véritables troupes et des dramaturges évoluaient sous la coupe de l'idéologie mobutiste et composaient des spectacles d'animation populaire, ainsi que le fit Mufwankolo. Le spectacle qu'il composa dans cette ligne et qu'il présenta devant les autorités permet à Donatien Dibwe d'affirmer que « la Troupe Mufwankolo a vanté le régime mobutiste et s'est fait le porte-parole de son idéologie »²³. Et en effet, il faut croire que ce spectacle plut beaucoup au régime car la troupe fut envoyée en 1976 par le « président-fondateur » au Togo pour entraîner le « groupe-choc d'animation populaire » d'Eyadema, puis en 1977 au Cameroun pour encadrer celui de Paul Biya.

D'autres hommes de théâtre se revendiquaient plus discrètement de l'idéologie mobutiste de l'Authenticité. C'est le cas du prolix dramaturge Katsh M'Bika Katende qui, dans *L'Arbre tombe...* et *À la croisée des chemins*, véhicule les valeurs de l'Authenticité dans une exaltation proche de l'utopie²⁴. *L'Arbre tombe...*, un classique de la littérature théâtrale du Katanga (enseigné dans les écoles et longtemps mis en scène), raconte, à travers la déchéance des enfants d'une famille aisée, le conflit de générations entre tradition et modernité. Fidèle à la morale de l'Authenticité, l'auteur fait mourir la fille qui s'est perdue en abandonnant les valeurs traditionnelles africaines au profit de la « modernité » occidentale. *À la croisée des chemins* est l'histoire de la reconversion des travailleurs de la mine – ouvriers et ingénieurs – en travailleurs de la terre. Cette utopie du retour à la terre, associée aux valeurs du Bien (humilité, responsabilité, respectabilité, générosité), se présente comme un paradigme idéalisé de l'Authenticité, sublimé par la pureté et la perfection des valeurs chrétiennes.

Il serait pourtant simpliste de résumer la production théâtrale de la longue période que représente le règne de Mobutu (32 ans de 1965 à 1997) à une littérature de propagande. Quelques dramaturges osèrent défier la censure,

²³ Dibwe dia Mwembu (D.), « Le rire, thérapie ultime : le théâtre populaire de Mufwankolo », dans *Tout passe. Instantanés populaires et traces du passé à Lubumbashi*. Sous la dir. de D. de Lame et D. Dibwe Dia Mwembu. Tervuren : Musée Royal de l'Afrique centrale ; Paris : L'Harmattan, coll. Cahiers africains, n°71, 334 p. ; p. 287.

²⁴ Katsh M'Bika Katende, *À la croisée des chemins*. Likasi : Centre d'éditions et de diffusion pour la promotion du théâtre (CEDPT), 1984 ; *L'Arbre tombe... Drame familial*. Préface de Rumbu-a-Kuyimbu. Likasi : CEDPT, 1985, 63 p.

parfois au péril de leur vie, ou au risque de l'exil²⁵. Tant qu'ils restaient au pays, profitant de la visibilité que leur offraient les instances officielles pour diffuser leurs textes, ils adhéraient ainsi en apparence à la pensée unique mais avaient recours à des stratégies narratives pour déjouer la censure et exprimer leur révolte. Au théâtre, comme dans le roman, le subterfuge le plus prisé demeure la situation de l'action dans un univers spatio-temporel lointain, imaginaire ou non. Ce sera par exemple l'Afrique du Sud sous l'*apartheid*, régime que Mukala Kadima-Nzuji considère comme une métaphore du pouvoir inique sévissant au Zaïre²⁶. On dénombre 9 textes sur l'*apartheid* écrits par des Zaïrois entre 1969 et 1976, dont 2 pièces écrites au Katanga : *Pitié pour ces mineurs !* de Latere Ama Bulie et *Nkosi Sikele'i Africa* (Que Dieu protège l'Afrique !) de Katsh M'Bika Katende²⁷. Ce dernier cas montre que le positionnement des écrivains face au régime était loin d'être clair ; si l'on suit en effet l'interprétation qu'en donne Kadima-Nzuji, la thématique de l'*apartheid* chez Katende pourrait dissimuler, au-delà des apparences (l'apparente promotion de l'Authenticité qui domine plusieurs de ses textes), une critique du régime en place²⁸.

Parmi les dramaturges du Shaba (ex-Katanga), ce sont deux écrivains de Likasi, Cheik Fita et Kiluba Mwika, qui incarnent le mieux cette tendance contestataire à travers deux pièces suggérant la tyrannie. Kiluba Mwika use de la même technique subversive que ses confrères en se référant au mythe fondateur de l'empire *luba* pour dénoncer indirectement le régime. Dans *La Chute du premier empire luba*²⁹, il donne à voir, à travers la figure de l'empereur tyrannique déchu et vaincu par son neveu incarnant la bonté et la justice, « la projection des tourments d'une société opprimée en quête d'un rédempteur »³⁰. Dans cette veine contestataire, Cheik Fita est le seul à risquer une dénonciation directe du régime dans sa pièce *Moins homme ou la guerre de 6 jours*

²⁵ Par exemple, Éric Tandundu Bisikisi dont la pièce *Quand les Afriques s'affrontent* raconte, à travers le récit d'un mariage mixte, l'éternel dilemme de l'homme africain postcolonial entre tradition et modernité, africanité et occidentalisation ; cette pièce fut d'abord mise en scène au pays en 1973, avant d'être publiée par l'Harmattan en 1984, au cours du long exil de l'auteur en France.

²⁶ Kadima-Nzuji (M.), « Théâtre et politique au Congo/Zaïre : en mémoire de M.K. Mobyem Mikanza 1944- 1994 », dans *Congo-Afrique*, (Kinshasa), n°368, octobre 2002, p. 481-498.

²⁷ Latere Ama Bulie, *Pitié pour ces mineurs !* Kinshasa : Bobiso, 1977, 68 p. ; Katsh M'Bika Katende, *Nkosi Sikele'i Africa*, inédit, 1978.

²⁸ Cependant, cet argument est discutable. L'interprétation contraire pourrait également être envisagée, la dénonciation de l'*apartheid* comme manifestation de soutien au peuple noir rejoignant l'appel à l'Authenticité.

²⁹ Kiluba Mwika Mulanda, *La Chute du premier empire luba*. Likasi : Écho des Écrivains Zaïrois, 1991, 61 p.

³⁰ Tshitungu Kongolo (A.), « Deux dramaturges du Shaba : Katende Katsh M'Bika et Kiluba Mwika Mulanda », dans *Alternatives théâtrales*, n°48 (*Théâtres d'Afrique noire*), juin 1995, p. 53.

qui raconte la guerre de Kolwezi de 1978 (dite « Shaba II ») entre les gendarmes katangais et les armées mobutistes³¹.

Le traitement de l'Histoire apparaît donc comme essentiel à l'écriture dramatique, témoignant du rapport des hommes de théâtre à leur contexte non seulement temporel, mais aussi spatial. En effet, il est intéressant de noter que la plupart des pièces de théâtre mentionnées ci-dessus ont été écrites et/ou mises en scène à la Gécamines, où leurs auteurs travaillaient. Katsh M'Bika Katende, Kiluba Mwika Mulanda, Cheik Fita Dibwe et Ivon Kibawa sont tributaires de la politique culturelle de la Gécamines qui encourageait les arts et surtout le théâtre dont elle faisait un vecteur d'éducation (morale notamment) pour ses travailleurs qui constituaient la majorité du public. Ivon Kibawa, fondateur de « Rubil Africa » en 1984, écrivait et mettait en scène des pièces d'intervention sociale, commandées par le directeur de l'action sociale qui orientait les thèmes des pièces en fonction des problèmes ou des préoccupations du moment dans la société de la Gécamines : le vol, le tribalisme, la corruption, etc.

La III^e République

La production théâtrale de cette période se caractérise par des thématiques assez sombres, contrebalancées par un appel au « réarmement moral ». Durant ses trois années au pouvoir (1997-2000), Laurent-Désiré Kabila (dit « Mzee ») ne met aucune politique culturelle en place, mais cela n'affecte pas la vie théâtrale. Ainsi, au sein de la Halle de l'Étoile (ex-Centre Culturel Français de Lubumbashi, devenu EspacesFrance), l'association CATHEL (Centre d'Appui au Théâtre Lushois) a lancé le Festival « Le temps du théâtre »³², qui a révélé de jeunes talents tels Fabien Kabeya Mukamba. Dans *Vakkabo* en 2001, pièce très appréciée du public, celui-ci parle avec justesse du phénomène croissant des enfants de la rue à Lubumbashi. Ce thème nourrira plusieurs autres pièces, dont *Il faut le montrer aux autres* de Bienfait Mwarabu, fondateur et directeur de la très active troupe « Agape Pax ». Celle-ci jouit d'un partenariat avec la Maison Safina (un centre de formation culturelle et chrétienne) des pères salésiens, car le théâtre de Bienfait est éminemment chrétien : toute l'action est orientée vers le dénouement qui consiste, la plupart du temps, en une scène de conversion.

Enfin, le théâtre swahili, essentiellement incarné par Mufwankolo, s'est doté d'une autre troupe dynamique : le « Collège Nzembela ». Créée en 1998 à Lubumbashi par Nzembela, la troupe fait du théâtre de rue et produit des sketches télévisuels et radiophoniques, composés à partir d'un canevas qui sert de support d'improvisation. À l'instar de Mufwankolo, elle propose des spectacles inspirés des réalités sociales et urbaines locales, mais pratique aussi beaucoup le théâtre de sensibilisation, sans se priver de faire de la publicité pour les *sponsors* commerciaux.

³¹ Fita Dibwe wa Dibwe (Ch.), *Moins homme ou la guerre de six jours*, inédit, 1978.

³² Seule instance de légitimation et de consécration dans le panorama théâtral lushois.

La transition et la IV^e République

À la mort de « Mzee », la coopération reprend et l'on assiste au retour des organisations internationales. Bon nombre d'entre elles font appel aux troupes théâtrales pour leurs actions de sensibilisation concernant les priorités du développement, telles que la paix, la bonne gouvernance, l'exploitation minière artisanale, les droits de la femme... Ces contrats constituent les principales sources de revenus des troupes, et souvent le seul espoir de vivre de leur théâtre. Ce théâtre de commande, où le message à divulguer l'emporte sur les autres aspects théâtraux, domine aujourd'hui le théâtre lushois (en termes de visibilité). De ce point de vue, l'avènement de la démocratie et de la liberté d'expression pourrait apparaître comme très ambivalent ; pourtant la liberté d'expression, bien qu'écorchée de temps à autre, n'en demeure pas moins un état de fait avéré. Le fait que Nzembela ait pu jouer, en octobre 2008, son spectacle *Démocrature* – satire de la corruption et du népotisme régnant dans la politique congolaise – sans être inquiété en est une preuve.

*

Le théâtre du Sud-Katanga minier dont il a été question ici est un théâtre « branché » sur sa population et intimement lié à l'identité (historique et géographique) de la province. Il raconte les aléas et tourments de l'Histoire nationale et régionale, et surtout, il s'épanouit au sein d'espaces proprement katangais : les cités de Lubumbashi, les lieux des Salésiens (congrégation très présente au Katanga) et, bien entendu, la Gécamines.

Par rapport à Kinshasa qui demeure le premier pôle théâtral du Congo, le théâtre du Katanga se distingue par un attachement unanime très fort aux valeurs morales qui en font un théâtre foncièrement didactique, voire, quelquefois, édifiant. Si Kinshasa, à l'instar de nombreuses autres capitales, est plus ouverte aux expérimentations avant-gardistes et au développement d'une esthétique originale, cette caractéristique du théâtre katangais n'en demeure pas moins une des principales tendances du théâtre en Afrique en général, ainsi que l'affirme George Ngal : « Rien n'était gratuit dans nos sociétés. Tout était subordonné à des fins didactiques »³³.

■ Maëline LE LAY & Christian KUNDA³⁴

³³ Ngal (G.), « Théâtre zaïrois et critique », dans *Le Théâtre zaïrois*, op. cit., p. 31.

³⁴ La base de cet article a été fournie par Christian Kunda, qui achève une thèse de doctorat sur le sujet et qui a notamment séjourné à l'étranger à cette fin. La dernière version complétée, qu'il n'a pas été possible de faire revoir par celui-ci, n'engage dès lors pas sa responsabilité (NdLR).