

Tafisula ou la Mami Wata **Une création du Mwondo Théâtre (Lubumbashi, Zaïre)**

Jill MacDougall

Numéro 31, printemps 2002

Couleurs de la scène africaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041490ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041490ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

MacDougall, J. (2002). *Tafisula ou la Mami Wata* : une création du Mwondo Théâtre (Lubumbashi, Zaïre). *L'Annuaire théâtral*, (31), 93–115.
<https://doi.org/10.7202/041490ar>

Résumé de l'article

Tafisula [ça ne suffit pas] *ou la Mami Wata* est une création collective du Mwondo Théâtre de Lubumbashi, Zaïre (République démocratique du Congo) tirée de trois sources : la sirène blanche qui apporte la richesse et la mort (une icône de la peinture populaire et des légendes urbaines); un conte moral bemba d'un orphelin qui acquiert et ensuite perd un empire à cause de son avarice; et les problèmes socio-écologiques qui sévissent dans la région minière du cuivre où le spectacle a lieu. Après avoir décrit le contexte zaïrois des années 1970 et le processus de travail de la compagnie, ce texte retrace le déroulement de la performance et pose la question toujours pertinente : à qui sert réellement le développement capitaliste?

Jill MacDougall

Tafisula *ou la Mami Wata :* une création du Mwondo Théâtre (Lubumbashi, Zaïre)

Si vous tuez le chasseur, vous mangerez vos jours.
PROVERBE BEMBA

La vie n'arrête pas de nous jouer : nous profitons du théâtre pour nous jouer d'elle¹.
Sony Labou TANSI

T*afisula ou la Mami Wata*² a été créée par le Mwondo Théâtre en 1975 à Lubumbashi, capitale de la province du Shaba au sud-est de la République du Zaïre d'alors, ex Congo et, depuis 1997, République démocratique du Congo. On est à l'apogée du régime Mobutu, qui avait lancé quelques années plus tôt la nationalisation de l'industrie et du commerce et sa campagne d'*Authenticité*. Cette campagne s'était donné pour but de balayer l'emprise coloniale par la mise en valeur des arts traditionnels et des codes culturels locaux. En fait, l'Authenticité servait surtout de paravent à un régime abusif dont le but principal était d'enrichir la classe dirigeante et leurs alliés néocolonialistes. *Tafisula* a été créée dans la province qui fournissait les deux tiers du revenu de l'État grâce à ses gisements de cuivre. Tout en contribuant à la valorisation des arts

1. « Sony Labou Tansi : un citoyen de ce siècle », *Équateur*, n° 1, 1986, p. 63.

2. *Tafisula* (prononcé *tafissoula*) est le titre original du spectacle. Le deuxième titre, *La Mami Wata*, a été ajouté pour la tournée européenne.

« authentiques », les spectacles du Mwondo Théâtre véhiculaient une critique des abus du régime. J'ai eu le privilège de participer à cette création collective dans le cadre de mon séjour de dix ans au sein du Mwondo Théâtre³. J'ai tenu à partager une expérience qui reste pertinente aujourd'hui, à témoigner d'un événement théâtral remarquable, lieu de convergence du politique, du social et du poétique.

Le Mwondo Théâtre

Le Mwondo Théâtre est né en 1969 au sein d'une école normale nationale à Chibambo – un village de pêcheurs et d'agriculteurs situé en pays bembo, à 200 kilomètres de Lubumbashi où la compagnie s'installera trois ans plus tard. La troupe s'est alors agrandie pour refléter la diversité ethnique et linguistique de la ville. Les comédiens et comédiennes, originaires d'un milieu rural ou urbain, parlaient au moins trois langues. S'il évoque phonétiquement le mot *monde* dans les langues romanes, mwondo est aussi une dérivation du mot bemba *mondo* qui désigne le tambour de communication. Le Mwondo Théâtre était une des premières troupes professionnelles zaïroises à travailler dans les langues du pays et à s'inspirer de la riche tradition orale environnante.

Le Mwondo a tourné à l'intérieur du pays, dans la capitale zaïroise, Kinshasa, dans les pays limitrophes africains et en Europe. En plus de créations telles *Tafisula*, son répertoire comprenait aussi des adaptations de pièces françaises et des créations « didactiques » traitant des questions de santé publique⁴. Après avoir participé à la première production du Ballet National du Zaïre en 1976, le Mwondo est devenu la section de recherche/création de l'ensemble national et a continué de fonctionner jusqu'au début des années 1990.

La tradition orale et la création collective

Le Mwondo considérait la tradition orale non comme un répertoire de musée, mais comme un continuum vivant où puiser des techniques et des manifestations hybrides pour créer des spectacles originaux dans lesquels le public local pouvait se

3. Avec Denis Franco, j'ai encadré la troupe, contribué au processus dialogique de la création collective et à la coordination de la production. Les autres créateurs et créatrices de l'œuvre étaient : Kambol Akas, Kalela Banze, Kamungu Kabulo, Mukabe Wa Kalunga, Musau Kampimpi, Kanyembo Kapumba, Lumu Karega, Mwelwa Kasanda, Kitimuna Kayumabe, Kavul' Kenyata, Dawn Kepets, Kalend' Mbal, Mukabe, Mava Mujing', Katenga Mayal, Kabeya Mutumba, Faila Mwaraba, Ilunga N'Kuadi, Ngongo Ntumba, Mbuyi Uombo.

4. La troupe a réalisé des spectacles sur la nutrition de l'enfant (voir MacDougall, 1998), le contrôle des naissances et la prévention du SIDA, en collaboration avec des services médicaux locaux et des organismes internationaux de la santé. Ces réalisations constituaient une source partielle de revenus qui permirent à la troupe de survivre pendant les années 1980.

reconnaître. Pour reprendre la formule d'Alain Ricard (1986), à chaque représentation les comédiens et comédiennes réinventaient le théâtre. C'est à partir d'un motif symbolique et d'un problème social que le processus de création s'engageait, prenant d'abord la forme d'une consultation du milieu dans les quartiers populaires. Puis de longs palabres en swahili et en français accompagnaient des improvisations scéniques. Enfin le texte s'écrivait dans l'espace.

L'engagement social dans la communauté, qui fut au cœur de la pratique du Mwondo, s'inscrit dans la tradition du milieu africain, où la critique sociale se fait régulièrement sur le mode du spectacle, lors d'une fête ou d'un rituel. Comme le remarque Margaret Drewal (1991), la représentation qui expose couramment par l'ironie, l'allégorie ou l'hyperbole les griefs de la population y sert de ferment de subversion et d'agent de conservation. Puisqu'ils n'étaient jamais fixés par l'écrit, les spectacles du Mwondo partageaient aussi avec la tradition orale l'art de contourner la censure politique, ce qui leur a longtemps permis d'échapper à la répression du régime.

Aussi créatif et bricoleur dans son financement que dans son art, le Mwondo tirait ses revenus de sources disparates. Avant d'être brièvement « salariée » par un État au bord de la faillite, la troupe vivait principalement de contrats négociés avec la société minière et d'autres entreprises de la région tel la SNCZ (Société nationale des chemins de fer du Zaïre). Elle organisait des soirées de gala où le prix des places achetées par la bourgeoisie subventionnait les réductions accordées au public populaire. Les services culturels français finançaient des spectacles et des tournées à l'intérieur du pays. Des commerçants, tels les importateurs de textiles, fournissaient souvent de quoi fabriquer costumes et décor.

Sous le signe de la Mami Wata

Le point de départ de *Tafisula* était la Mami Wata, la « mama d'eau » répandue dans l'imagerie populaire à travers l'Afrique⁵ et consacrée dans la littérature africaine par des auteurs comme Chinua Achebe (1972). Appelée plus souvent *mamba muntu* (humain/serpent ou homme/crocodile) à Lubumbashi, l'hybride aquatique est une image récurrente de la peinture populaire. Généralement blanche, son visage peut rappeler celui d'une belge comme d'une pakistanaise. Elle peut porter une croix ou un croissant, tenir une bible ou un coran. Affublée de bijoux et de montres, elle

5. Pour les cultes de la Mami Wata pratiqués en Afrique de l'Ouest, voir H. Drewal (1998). Pour la portée significative des peintures populaires et du genre Mami Wata au Zaïre, voir Fabian (1996 et 1998) et Jewsiewicki (1991).

porte aussi un serpent autour de son cou ou de sa queue. Seules constantes de ces peintures, l'image du temps figurée par la montre et celle du serpent. Mami Wata est souvent montrée en train d'égorger un africain de ses mains nues. Tandis que l'homme impuissant, un couteau à la main et vomissant son sang, paraît terrorisé, elle reste souriante et impassible. Prendre la Mami Wata comme maîtresse, c'est, pour un homme, la fortune assurée, mais la soumission à un pouvoir redoutable. Car la Mami Wata est d'une jalousie terrible et tue ses amants infidèles.

Traitée comme métaphore du colonialisme et du capitalisme qui promet la richesse à l'homme ordinaire tout en l'entraînant vers l'abîme, la Mami Wata fut à l'origine de *Tafisula*, qui remettait en question le rôle de l'industrie nationale du cuivre, source de « développement », mais aussi source d'une pollution très menaçante pour la santé publique.

Pour croiser ces deux motifs, la troupe s'est appuyée sur le canevas d'un conte bemba⁶ qui relate l'histoire d'un orphelin auquel un oiseau magique tend une ligne pour pêcher dans trois rivières : *Ikengesha* (*prévoyance ou providence*), d'où il tirera une belle femme « qui n'a pas de corps en bas » et qui lui apportera la richesse ; *Itumpika* (*sottise ou illusion*), la source d'un empire avec des milliers de troupeaux, de champs et de sujets ; et *Ibona* (*révélation ou fatalité*), le fleuve interdit où il ne doit jamais pêcher⁷. Malgré l'interdiction, l'orphelin ne peut résister à la tentation et jette sa ligne dans l'Ibona. Ce faisant, il perd tout. *Tafisula* en bemba signifie « encore plus, ça ne suffit pas ».

Tout en travaillant le thème et le canevas lors d'improvisations musicales et scéniques, les comédiens visitaient les mines du Shaba, à Kipushi, Kolwezi et Likasi, ainsi que l'usine de raffinement de cuivre à Lubumbashi pour avoir un sens des lieux et pour interviewer les ouvriers. La plupart d'entre eux se disaient fiers de travailler pour la société minière et d'avoir un emploi relativement bien payé. Ceux qui travaillaient dans la fonderie et les mines se plaignaient, tout en se vantant, des dangers auxquels ils s'exposaient quotidiennement. Les comédiens revenaient de ces visites non seulement conscients des problèmes du milieu mais aussi émerveillés par le potentiel technologique de l'industrie et par la bravoure des ouvriers. Le double pouvoir de l'image de la Mami Wata – à la fois séduisante et menaçante, symbole de la richesse et de la déchéance, objet de dévotion et de terreur – traversa tout le montage, y compris l'enquête sur le terrain. L'alternance d'expérimentations

6. Mwelwa Kasanda, l'acteur qui a fourni le conte, jouait aussi le rôle principal.

7. Dans leur séquence, les noms des trois rivières, qui ne peuvent être traduits littéralement, évoquent un sujet à qui il est donné de voir, qui est trop aveugle pour voir, et qui finit par être rendu à l'évidence.

scéniques et d'enquêtes sur le terrain menées tout au long de la préparation se prolongeait dans les représentations, car le spectacle était modifié en fonction des réactions du public. La troupe travaillait dans un garage désaffecté au centre ville de Lubumbashi. Les répétitions étaient ouvertes et un public composé d'enfants du quartier et de passants y assistaient régulièrement.

Entre 1975 et 1977, *Tafisula* a été jouée plus de 500 fois devant des publics divers : dans son théâtre et dans les amphithéâtres de la Gécamines ; sous un chapiteau au Festival du théâtre de Nancy ou au Musée africain d'Amsterdam ; en tournée à l'intérieur du Zaïre, éclairée par des projecteurs alimentés par une batterie de camion. Le spectacle dont je témoignerai ici a eu lieu au siège du Mwondo à Lubumbashi pour un public parlant le swahili et le français. Comme le seul support matériel du texte était le corps (les corps) des comédiens et comédiennes, ma description s'appuie sur les notes de mise en scène, le programme du spectacle (avec les traductions des chants), les textes de promotion, les critiques journalistiques et sur un film réalisé par Télézaïre. Je rendrai compte pas à pas du déroulement de la représentation selon ses trois étapes : la pénétration du monde symbolique, la distorsion de la réalité sociale et la fin qui est un retour à la case départ.

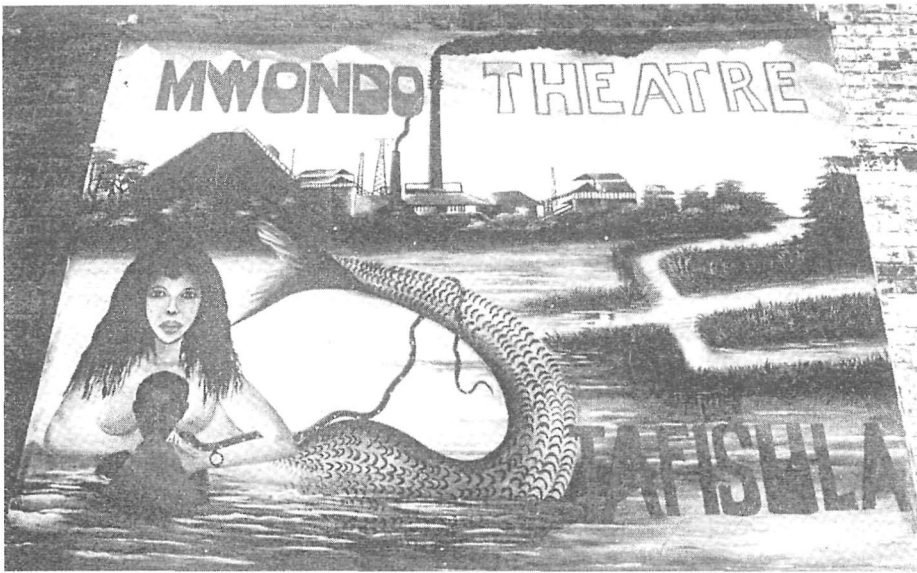


Tableau mural de Louis Kalema.
Photo : Denis Franco.



Mur extérieur du théâtre.

Photo : Denis Franco.

Espace théâtral, espace rituel

Le spectateur traverse un terrain vague avant d'arriver au théâtre. Des affiches annonçant les représentations du mercredi et du samedi à 17 heures 30 au prix de 50 makuta (environ 10 sous) recouvrent le portail en bois. Une énorme toile peinte est tendue sur le mur de brique extérieur. En arrière plan, un paysage industriel où se dresse le terril et la cheminée de la raffinerie du cuivre au bord d'un fleuve d'où ressort, démarqué par la végétation, le logo du Mwondo Théâtre. En avant plan, une Mami Wata enlacée d'un serpent. La tête de l'homme qu'elle tient par le cou est encadré par les larges seins de la sirène. De la bouche de l'homme sort un triangle de sang qui colore le courant et forme le mot *Tafisula*.

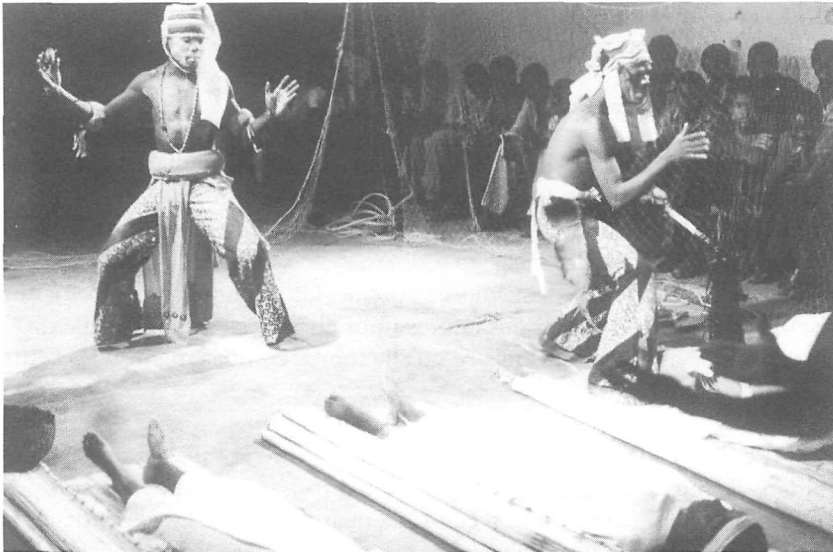
Le portail s'ouvre sur le théâtre en grinçant : un garage désaffecté dont la charpente soutient un toit en tôle. Les taches d'huile sur le sol de béton et la fosse du mécanicien rappellent l'ancienne fonction du lieu. Des rangées de bancs placés contre le mur de l'entrée et celui d'en face désignent la place des spectateurs qui se regardent par dessus l'aire de jeu centrale. Les projecteurs sont accrochés aux poutres ; un rideau noir délimite des coulisses exigües ; un projecteur de diapositives et un microphone sont placés à l'écart, sur un des côtés.

L'espace scénique est entouré de filets de pêche accrochés aux poutres. Au centre, trois nattes de bambou roulées, sur le côté des tambours et un acteur recroquevillé par terre, dos au public. De petite taille et vêtu seulement d'un short, il entonne le chant de l'orphelin.

Mon père est mort, ma mère est morte,
Ils m'ont laissé seul,
seul à tout jamais.

D'autres acteurs, adossés aux murs derrière le public, joignent leurs voix à sa plainte. Les bras croisés sur la poitrine en signe de deuil, ils se réunissent peu à peu autour du chanteur. Une femme lui demande d'où il vient et comment les siens ont disparu. L'orphelin répond qu'il a tout oublié. Elle lui propose alors d'interroger des *vidye*, des prêtres/médiums qui peuvent communiquer avec l'autre monde. Un cortège se forme et chante :

Mon père, mon père,
Tu m'as donné des bras, tu m'as donné des jambes,
Tu m'as donné une hache,
Tu m'as montré le chemin,
Mais tu es parti errer, me laissant seul.



« Réveil des morts ».
Photo : Denis Franco.

Le cortège fait le tour de l'aire de jeu pour se rendre à son centre là où les trois nattes sont roulées. À ce moment les tambours se déchaînent. Deux hommes et une femme aux visages maquillés de kaolin incarnent alors des médiums. Ils se mettent à danser devant les nattes. Le cortège chante inlassablement ce même refrain.

Chisemba revient,
Même ceux qui vont loin
Reviennent un jour.

Progressivement, sortent des nattes les corps drapés de blanc, couleur de la mort, d'une femme, d'une jeune fille et d'un homme. Avec lenteur, une lenteur onirique qui contraste avec la danse et les percussions frénétiques qui les entourent, les morts s'assoient et balaient la salle de leur seul regard comme pour demander « Pourquoi vous m'avez appelé ? ». Ils se lèvent lentement et se mettent à marcher sur place. Des assistants enlèvent les linceuls. Les morts vont mettre en scène l'histoire. Abasourdi mais curieux, l'orphelin étranger imite leurs pas et entre ainsi dans l'évocation du passé, l'exode de sa famille qui a fui une terre dévastée par la famine. Ils chantent :

La faim dans le ventre,
Moi, le souffrant Cingosa,
La faim dans les bras,
Moi, le souffrant Cingosa,
Faut-il en prendre un,
Le tuer et le manger ?

Njaa (la Faim), représentée par un grand masque avec une face tout en bouche et un corps fait de lambeaux blancs, les poursuit. Le père trouve du gibier, mais le masque bloque son chemin et l'empêche de rejoindre les siens pour le partager. Il disparaît. La mère cueille des baies, mais lorsqu'elle se retourne pour aller vers ses enfants, *Njaa* lui souffle des obscénités à l'oreille. Gloutonne, elle se met à dévorer toute seule les fruits et à hurler des injures pour chasser ses enfants. Elle disparaît. La sœur continue à marcher jusqu'à ce qu'elle tombe d'épuisement. *Njaa* l'emporte dans ses bras.

Resté seul, le cadet interroge la nature, c'est-à-dire la salle où des acteurs dispersés dans le public simulent les bruits de la brousse. Ses appels à son père, sa mère, sa grande sœur sont repris en écho aux quatre coins de la salle. Le masque de la faim rôde, mais lorsqu'il va s'abattre sur l'enfant un chant perçant éclate. *Njaa* se retire de la scène alors que le petit garçon tend l'oreille vers la voix d'un oiseau

magique, un soprano féminin : « Eh, toi, petit... ». L'acteur répond d'un geste qui signifie « Qui, moi? ». « Oui, toi là », continue l'oiseau.

Regarde bien autour de toi,
Regarde pas loin, là bas,

L'acteur regarde autour de lui et aperçoit une ligne pour la pêche, une corde avec un énorme hameçon cachée sous les bancs des spectateurs.

Il y a trois rivières.
Dans la première, IKENGESHA, la Prévoyance,
Tu pêcheras tout ce qu'il te faudra.
Dans la deuxième, ITUMPIKA, l'illusion,
Tu pêcheras tout ce que ton orgueil te dira.
Mais dans la troisième, IBONA, la Fatalité,
Tu ne pêcheras surtout pas.



Njaa poursuit la famille.
Photo : Denis Franco.



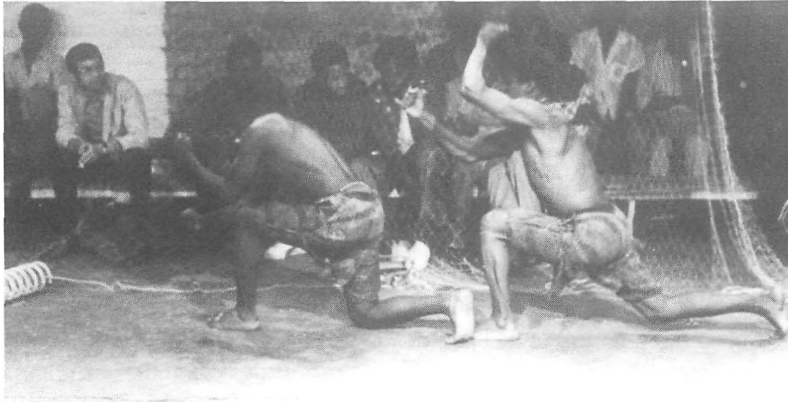
« La femme d'Ikengesha ».

Photo : Denis Franco.

L'acteur s'avance vers l'eau, y trempe son pied et frémit au contact du froid. Il tourne le fil de pêche au-dessus de sa tête et le lance en chantonnant : « On est malheureux le matin, mais le soir on est comblé. Poisson à la petite bouche, allons-y, te voilà attrapé. Ah oui, oui, oui, ce soir je mangerai à ma faim. » Mais au lieu d'un poisson, il tire de l'eau une femme vêtue d'un pagne bleu-marine qui s'approche pour lui offrir un grand panier plein de fruits. Horrifié, croyant voir une revenante, l'orphelin lâche le fil et veut fuir. Mais, comme dans un cauchemar, il court sur place. La femme l'enveloppe de ses bras et le rassure d'une voix douce : il n'a rien à craindre, elle est sa femme et son alliée. Pour l'apprivoiser, elle lui tend une banane, puis des mangues qu'il accepte. De son panier magique elle sort aussi un pantalon et une ceinture dont le héros s'habille. Elle lui demande ce qu'il aimerait avoir le plus au monde. « Encore des bananes », proclame-t-il, la bouche pleine. « Mais encore ? », insiste la femme. « Des champs... une maison... des troupeaux... des palais, des usines, des Mercedes, des... ». « Ce n'est rien tout ça », dit la femme. Elle l'invite à la suivre. Il chante :

J'ai trouvé une femme à moi
 En pêchant dans la rivière.
 Elle est comme un gobelet sans fond où j'étancherai ma soif.
 Elle est si généreuse que même mes ennemis y boiront.

La femme lui tend la ligne qu'il doit relancer dans Ikengsha. Une main à l'autre bout de la salle attrape la corde. Le couple tire la prise de l'eau. Six hommes habillés de pantalons verdâtres émergent, accueillis par la femme comme des frères. Elle leur présente son nouvel époux et leur ordonne de satisfaire tous ses désirs. Les acteurs miment le labourage puis déposent aux pieds du héros le fruit d'une moisson prodigieuse. Mâchant distraitement une carotte de manioc, il exige de goûter aux eaux d'Itumpika : que ses serviteurs construisent des pirogues et lancent des filets dans la deuxième rivière ! Des chansons de pêcheurs accompagnent la pantomime de la construction de la pirogue, puis le départ pour la pêche⁸. Les acteurs avancent en tirant sur les filets de pêche qui entourent la salle.



« La pêche dans Itumpika ».

Photo : Denis Franco.

8. La plupart des comédiens étaient originaires d'une communauté de pêcheurs ; leur pantomime était donc d'une grande précision.

Cette première partie du spectacle met en scène des éléments qui servent à créer un univers mythique tout à la fois familier et étrange. Le chant de deuil initial est d'origine bemba, alors que la majorité des spectateurs urbains ne parlent pas cette langue. La cérémonie d'invocation des morts n'est pas calquée sur une cérémonie traditionnelle, mais recomposée à partir d'éléments de diverses cultures locales. *Njaa*, le masque de la faim, ne représente pas un masque traditionnel, mais il évoque un pouvoir qui échappe au contrôle de la société humaine. Il ne s'agit pas de la reconstruction d'un rituel, mais de son invention dans le *hic et nunc* du théâtre.

La performance s'apparente au rituel en milieu communal par deux traits : la création d'une parenthèse spatio-temporelle et l'utilisation de la musique. La scansion des chants, les battements des tambours, le rythme frénétique des danses créent une émotion communicative, alors que l'espace théâtral crée un lieu imaginaire, mythique. Le public participe à un rituel, mais à travers le voile qui le sépare de l'aire de jeu. Il lui est ainsi constamment rappelé que cette vision est hors du réel.

Le spectateur est aussi impliqué dans la construction imaginaire des lieux évoqués par des actions mimées, par l'imitation de bruits d'animaux. Les personnages, aussi bien l'orphelin que les créatures venues de l'eau, ont une dimension onirique. Mais, en même temps, leurs gestes et leur dialogue relèvent du monde ordinaire.

Qui rêve qui dans ce spectacle où le quotidien et le merveilleux s'entrecroisent ? Les frontières de la fable sont floues. Le conte linéaire marqué par la fatalité qu'annonce le présage de l'oiseau magique est imbriqué dans le récit de la famille morte qui est à son tour enchâssé dans le récit de l'orphelin qui ignore comment et pourquoi il a perdu sa famille. C'est un sujet en désarroi qui est au cœur du récit.

Un jeu parodique

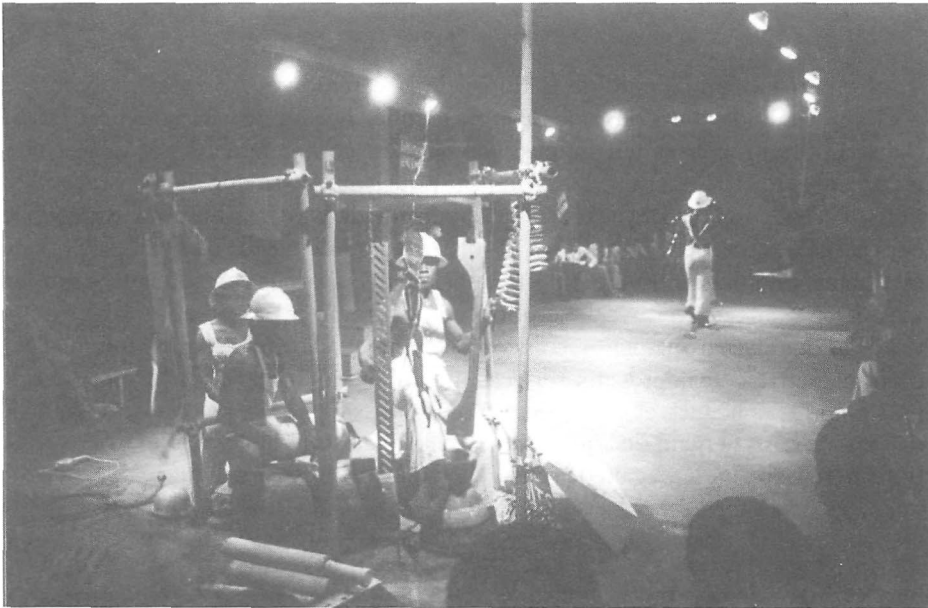
Le voile qui sépare le public de l'aire de jeu tombe. C'est la pêche miraculeuse. Au bout des cordes, d'autres acteurs et actrices portant des casques de mineurs et des salopettes jaunes traînent derrière eux des filets qui contiennent d'autres casques et d'autres salopettes dont les pêcheurs s'habillent et des objets hétéroclites, des débris de chantier, qui serviront à fabriquer l'usine d'Itumpika. Sous la direction d'un contremaître qui scande le rythme et aboie des ordres, une équipe commence à creuser des fossés pour bâtir l'usine, tandis que des ouvrières habillent le héros d'un *abacost*⁹ bleu et jaune, d'un casque blanc, et de souliers vernis à talons hauts qui

9. Le mot *abacost* signifie « à bas le costume » et désigne un vêtement « authentique », c'est-à-dire qui ne comporte ni cravate, ni chemise, ni gilet.

le rehaussent de cinq centimètres et qui brillent comme un miroir dans lequel il ne cesse de s'admirer. Le nouveau patron est installé dans son bureau, entouré de plusieurs téléphones. On lui flanque un cigare dans la bouche. Entre temps les autres ouvriers achèvent la construction de la machine à bruits faite de tubes métalliques, de ressorts de tracteurs et de poulies. Un pantin en carton est accroché à un piston de la machine. Le pantin sursautera chaque fois que l'« orchestre » jouera des tambours et de l'immense appareil à percussion. Les acteurs accrochent des pancartes autour de la salle : « Danger. Mine à plastique. Niveau 1. Machine à bruits. Entrée interdite. » Le nouveau patron, qui subitement parle le français, prononce un discours pompeux d'inauguration de l'usine. La dernière pancarte est accrochée.

ITUMPIKA

FABRIQUE DE BRUITS, DE FUMÉE
ET D'OBJETS USAGÉS ET PÉRIMÉS



« Itumpika et Compagnie » : machine à bruits.
Photo : Denis Franco.

« Et maintenant, tous au travail ! », crie le patron. Dans un bruit fracassant, l'absurde usine modèle se met en marche. Un groupe d'acteurs forme une turbine gigantesque qui tourne au centre. D'autres raclent des perches métalliques contre le mur de brique ou tapent sur la machine à bruits avec des marteaux.

Deux ouvriers descendent dans la « mine » – la fosse du garage – d'où ils tirent des masses de pellicule cinématographique¹⁰. Ils passent la « matière première » à deux actrices, corps-machines qui « traitent » le matériel en faisant des gestes angulaires et cadencés au rythme des bruits. Une troisième ouvrière aux gestes robotiques ramasse la pellicule pour la livrer au patron dont elle drape le corps. Celui-ci, fort occupé à téléphoner à Londres, Paris, New York, Tokyo et à griller plusieurs havanes à la fois, est peu à peu affublé d'une chape de celluloïd scintillant. À mesure que la « production » avance, le patron double, triple de volume.

Subitement, une explosion, une alarme sonne, des lumières rouges clignent. Le travail s'arrête. Un ouvrier est blessé. Son corps est traîné au centre de l'aire de jeu où un médecin loufoque aux grosses lunettes l'examine sommairement pour le déclarer « mort, à enterrer ». Accompagné des pleureuses et sur un chant de deuil traditionnel, les ouvriers portent le corps à bout de bras et le déposent dans la fosse.

Le patron s'impatiente de la durée de la cérémonie. Après avoir gratifié le personnel d'un discours de condoléances guindé, il ordonne à tous de reprendre le travail et retourne à ses téléphones. Les ouvriers commencent à gronder et quelqu'un suggère la formation d'un syndicat pour soumettre une liste de revendications. C'est la grève. Les acteurs se dispersent dans le public pour exposer les demandes des ouvriers d'Itumpika : la distribution mensuelle de bruits, de fumées et d'objets périmés au prorata de leur ancienneté et de leur échelon, avec compensation rétroactive. Un ouvrier se porte volontaire pour présenter le cahier de revendications au patron qui le reçoit cordialement et lui promet, sur un ton mielleux, de transmettre ce cahier « aux services incompétents où il sera considéré avec la plus grande négligence et la pire des volontés possibles ». Le patron glisse un billet de banque dans la main de l'ouvrier et le félicite de son initiative. L'ouvrier sort du bureau pensant avoir eu gain de cause. Bien qu'il ne puisse expliquer à ses collègues

10. Fait ironique, la seule contribution des services culturels américains (United States Information Agency) au Mwondo était cette cinquantaine de bobines de films déclassés qui figuraient la richesse illusoire et les déchets.

ce qu'il a effectivement obtenu, le délégué leur promet monts et merveilles s'ils retournent tous au travail.

Le dévoilement de l'aire de jeu est un moment clé du spectacle qui passe alors du mode mythique au mode social et réaliste. Mais la représentation de cette réalité est évidemment parodique. Ce n'est pas le mythe qui fait place au réel, mais la réalité sociale qui bascule dans le domaine mythique. À travers le prisme de la dérision, le monde industrialisé devient insolite, insensé. Cette partie du spectacle marque, à plusieurs niveaux, une rupture. Rupture de tempo dans le rythme accéléré de la musique et les gestes mécaniques des ouvriers. En rupture avec les accessoires d'origine artisanale utilisés dans la première partie, les objets qui servent à la percussion et au décor sont des déchets industriels sans valeur marchande. L'orphelin devenu planteur se métamorphose subitement en un capitaine d'industrie qui ne parle que le français, la langue coloniale, la langue du patronat. Peu importe que la production d'Itumpika, l'usine de l'absurde, soit parfaitement inutile. Il faut produire d'avantage, plus et au plus vite. « Tafisula », ce n'est pas assez, ça ne sera jamais assez. Et, comme l'indique la scène de deuil que le patron expédie, « Time is money ».

Le public participe pleinement à ce jeu tragi-comique. Il est d'abord silencieux devant le miroir déformant de son contexte social, puis témoin de la crise de valeurs qui marque la scène de la mort de l'ouvrier. Au cours de cette scène, qui rappelle à bien des spectateurs la mort dans les mines d'un parent ou d'un ami, des sanglots de spectateurs bouleversés se mêlent aux rires.

Lors de la « réunion syndicale », le public est appelé à jouer un rôle direct dans la farce, à intervenir rationnellement dans une situation absurde. Au fur et à mesure qu'il comprend le renversement des codes, le public devient complice, riant et entrant dans le jeu parodique. « Qu'est-ce que vous voulez? », demandent les spectateurs aux acteurs qui restent dans leurs rôles d'ouvriers revendicateurs. « Encore des bruits et de la fumée ? Allez donc les réclamer auprès du patron. » Pour subvertir le discours sur les bienfaits du progrès, la farce utilise la stratégie de l'hyperbole ironique qui est couramment pratiquée dans la tradition orale. Si une autorité abuse de son pouvoir, on lui réclame encore plus d'abus. À charge pour elle de comprendre la dérision, si elle ne veut pas courir à sa perte. C'est pourquoi la scène se poursuit par un très sérieux discours du patron qui offre aux ouvriers l'inverse de ce qu'ils réclamaient. Ayant épuisé la rivière de la sottise, le patron va se diriger vers celle de la fatalité.

Retour à la case départ

La production de bruits, de fumées, des pellicules dont on affuble le patron, redouble. Mais celui-ci s'ennuie. Il exprime son insatisfaction en chantant le « Tafisula Song ».

Je suis devenu riche,
 Je suis puissant,
 J'ai le pouvoir, j'ai l'argent.
 Est-ce que ça suffit comme ça ?
 Non, ça ne suffit pas, Tafisula.
 J'ai tout eu d'Ikengsha,
 J'ai tout pris d'Itumpika,
 Mais je n'ai pas encore goutté à Ibona.

Qu'importe si l'oiseau magique a interdit la pêche dans l'Ibona, le patron n'est-il pas tout puissant ? Toujours aussi court, mais grossi de trois fois sa largeur par son manteau de pellicules, l'acteur qui incarne le patron se dirige en se dandinant vers la rivière interdite, malgré les mises en garde des ouvriers qui chantent sur son passage :

Fumako, n'allez pas là bas.
 Méfiez-vous :
 Si vous tuez le chasseur,
 vous mangerez vos jours.

Il les renvoie d'un revers de la main tout en marmonnant « Tafisula, ce n'est pas assez », arrive devant le mur de fond et, maladroitement, car ses bras sont entravés par les pellicules, lance sa ligne. Une musique électronique accompagne l'apparition progressive d'une image projetée sur le mur : celle d'un fleuve éclairé d'une lumière ambre et rougeâtre d'où surgit le visage impassible d'une femme aux longs cheveux noirs. La sirène porte une boucle d'oreille en étoile, des bracelets et une montre. Sa bouche et ses ongles sont peints de rouge foncé. Son corps qui se termine en queue de poisson est entouré des anneaux d'un serpent bleu tacheté qui se confondent avec ses bracelets et la large ceinture qui cache son bas ventre, là où son corps devient poisson. Une grande montre d'homme est posée sur le sol, comme une offrande.

Une voix féminine et séduisante parlant français avec un fort accent anglo-américain demande au patron de ramener trois gouttes de sang de sa première femme en échange de ses faveurs. Consterné, le patron retourne vers l'usine et demande à deux ouvriers de tuer une de ses poules et de lui apporter trois gouttes

de son sang. « Une poule ? Pourquoi pas ? », disent les ouvriers en se faisant des clins d'œil. Les acteurs font mine de traquer la poule dont ils imitent le caquètement jusque sous les bancs des spectateurs, de l'égorger pour apporter les trois gouttes de sang au patron dans une petite tasse. « Qu'est qu'on fait avec le reste ? », demandent les ouvriers. « Vous la mangerez demain à midi », répond le patron qui se dirige déjà vers Ibona. « Pas question », disent les ouvriers en jetant, comme un objet maudit, la poule morte dans le public.

Le patron retourne à l'Ibona avec son offrande pour la créature de l'eau qu'il invoque. Une autre image apparaît dans les tons de bleu-gris, celle d'une femme qui porte la montre habituelle, mais aussi un collier auquel pend un petit os. Dans sa main droite, elle tient le cou d'un homme noir. L'homme brandit un couteau dans sa main droite, mais celle-ci est menottée par la main de la Mami Wata et la queue d'un serpent. La même voix à l'accent anglo-américain accompagne la projection. « Le sang d'une poule ! », ricane la Mami Wata. « J'ai dit trois gouttes de sang de ta première femme ! »



« Mami Wata de la deuxième visite à Ibona ». (Peinture de Ndaic Tb ; photo de Denis Franco).

Se demandant comment il va pouvoir obtenir le sang sans avouer qu'il pêche dans la rivière interdite, le patron se dirige vers son foyer. Arrivé à Itumpika, il se rend compte que les ouvriers ont saccagé l'usine lors de son absence. Ils sont en train de démonter les machines, d'arracher les pancartes, de piétiner la marchandise. Criant par dessus le vacarme des tubes métalliques qui roulent sur le sol, le patron essaie de les raisonner. Mais les ouvriers continuent leur ouvrage, arrachant des morceaux de son vêtement plastique en même temps. Le patron tente d'en ramasser des bribes, mais il s'empêtre dans les bandes et les nœuds de son costume. Découragé, épuisé, le patron rentre chez lui. Son épouse d'Ikengesha l'attend. « Comment va l'usine ? », demande-elle en swahili. « Mal. Les ouvriers sont en train de tout détruire, la mine, la machine à bruits... tout cassé. Je les ai tous licenciés. Je veux chercher d'autres ouvriers, des vrais... Je veux... ». « Je sais ce que tu veux. Je sais pourquoi tu es là. Je sais que tu as été à Ibona », dit la femme. « Quoi, moi ? », s'exclame le mari en ouvrant de grands yeux. « ... Peut-être suis-je passé par là... juste pour une petite promenade au bord de l'eau un soir... ». « Vas-y, donne lui trois gouttes de mon sang », dit la première femme d'une voix désincarnée mais aussi séduisante que l'autre Mami Wata. Comme un hypnotiseur, elle répète « Prends-mon sang ! ». Hésitant, le patron prend la main qu'elle lui tend et lui coupe le doigt. « Ça ne t'a pas fait trop mal ? », demande-il timidement, mais la femme s'est déjà retirée. « Tu verras, dit-il en s'éloignant avec sa petite tasse, on construira une plus grande usine, on ouvrira des branches partout... Tafisula ».

Entre temps, les ouvriers ont achevé le démontage d'Itumpika. Ils sont assis, les bras croisés, le visage buté. La femme d'Ikengesha se glisse parmi eux. Le patron, qui ne pense qu'à ses grands projets, passe en marmonnant à côté du groupe sans le voir. La femme met ses mains autour du cou d'un des ouvriers. Saisi de spasmes celui-ci tombe, puis se relève lentement. À son tour, il étrangle un autre ouvrier. C'est la mort qui se propage comme une épidémie. À la fin tout le groupe reste figé, chantant *sotto voce* :

À la montagne Nalile,
Il y des silhouettes debout,
Donc les morts aussi marchent,
Aujourd'hui ils marchent.

Ils ont le regard braqué sur le patron qui, tout occupé à invoquer la sirène d'Ibona, est demeuré parfaitement inconscient de la scène. Criant au mur « Tafisula... Mami Wata... Mamba muntu », le patron s'exaspère. Enfin une lueur paraît, le même ciel rouge, un visage. Mais lorsque sa face se précise, ce n'est pas celle de la belle sirène, mais un crâne de cadavre. Perplexe, se demandant s'il s'est trompé de formule

ou s'il a renversé une goutte en chemin, le patron se retourne vers les autres acteurs et le public. Il voit enfin les esprits qui le fixent. Baigné dans la lumière rouge du projecteur, son visage soudainement terrorisé est encadré comme une cible par la tête de mort. Tels des furies, les anciens alliés du patron s'abattent sur lui. Ils lui arrachent le restant de son armure plastique, son casque, son *abacost*, ses souliers vernis. Vêtu de nouveau d'un simple short, l'ancien capitaine d'industrie est devenu un jouet entre les mains des esprits. Ils tournent son petit corps au-dessus de leurs têtes et le lancent comme un ballon de football. Finalement, ils le déposent par terre, scandant avec leurs pieds le chant suivant sur lequel le groupe se retire, laissant seul le héros :

Tu as voulu pêché dans Ikengsha
 où tu trouvais l'abondance,
 Mais ce n'était pas assez.
 Tu as voulu pêché dans Itumpika
 où tu trouvais l'illusion,
 Mais ce n'était toujours pas assez.
 Tu as voulu pêcher dans Ibona
 parce que ce n'était jamais assez.
 Maintenant tu n'as rien. Est-ce assez pour toi ?

Roulé en boule, l'acteur sort d'abord sa tête, puis s'assoit et regarde autour de la salle. Il se lève et commence à courir sur place, de plus en plus vite, jetant des regards derrière lui pour s'assurer que ses tourmenteurs ont bien disparu. Peu à peu, ses pas ralentissent et il se laisse tomber épuisé. Accroupi dos au public, il entame la plainte de l'orphelin du début du spectacle :

Mon père est mort, ma mère est morte,
 Ils m'ont laissé seul,
 seul à tout jamais.

Le chœur joint sa voix à la sienne. Les lumières baissent lentement sur l'aire de jeu. Les bras croisés en signe de deuil, les acteurs viennent saluer le public en chantant. La fin de *Tafisula* rappelle le temps cyclique du rituel. L'histoire se recourbe sur elle-même, comme une queue de Mami Wata. Le spectateur est ramené au point départ et au lieu théâtral.

Au niveau métaphorique, le héros suit le chemin tracé par l'oiseau magique. Puisqu'il cherche toujours à reculer les limites de son pouvoir, le patron est condamné à la déchéance par la première femme venue des eaux. À mesure que son empire se décompose, les acteurs vident l'espace scénique des objets industriels.

Dans l'espace vide, il ne reste qu'une image sortie d'un projecteur bien en évidence, « lanterne magique » dont l'opératrice, une blanche, elle aussi, au vu et au su des spectateurs, révèle le mécanisme derrière la magie comme une autre Mami Wata.

Mêlant deux niveaux fictifs, les acteurs qui lancent le patron comme un ballon de football sont à la fois des esprits et des ouvriers en révolte. Le héros est à la fois le patron pleurant la perte de son empire et l'orphelin pleurant la perte de ses parents. Il est aussi un acteur, fait dont les spectateurs sont parfaitement conscients, comme ils sont conscients d'avoir assisté à l'invention d'un univers symbolique et à sa déconstruction.

L'art de l'ambiguïté

Ferment poétique de *Tafisula*, la Mami Wata¹¹ pèse lourd sur l'interprétation du spectacle, encore aujourd'hui, une trentaine d'années plus tard. Aux confins des mondes surnaturel et matériel, séduisante et destructrice, apportant la richesse et la retirant à sa guise, elle n'est qu'ambiguïté. Disparaissant dans les eaux avec ses biens, y entraînant s'il la trompe l'homme même qu'elle a servi, elle est insaisissable. Figure emblématique d'un spectacle qui dérouté la lecture et toute interprétation univoque, *Tafisula* fonctionne à la fois comme une allégorie morale et une critique sociale. L'allégorie s'est nourrie du conte bemba des trois rivières qui a fourni le canevas de *Tafisula*, du présage de l'oiseau magique jusqu'à la rétribution fatale. Si cet apologue rappelle la morale chrétienne – pêcher trop est un péché –, il s'inscrit parfaitement dans le système de valeurs africaines dites traditionnelles pour lesquelles le bien de la communauté prime sur celui de l'individu. Le traitement scénique détourne la moralisation du conte. L'orphelin/patron est le seul personnage qui représente un être humain avec lequel le public peut s'identifier. Il est aussi l'unique personnage de *Tafisula* joué par un seul comédien, alors que paradoxalement, il n'incarne pas le topos de la responsabilité individuelle. Entouré par les esprits qui le manipulent comme un jouet, cet anti-héros ne semble pas diriger son destin. Contrairement à Faust, il ne conclut pas consciemment un pacte avec les esprits, mais glisse peu à peu dans une alliance qu'il ne contrôle pas. Il a l'illusion d'acquiescer

11. L'ambivalence et la puissance de l'image traversait aussi le montage. Comment figurer la Mami Wata était le sujet de longs débats. Si les peintures populaires de *mamba muntu* étaient la première inspiration de *Tafisula*, le comédien qui jouait le rôle principal s'insurgeait contre la projection des diapositives des peintures et suggérait qu'étant blanche, je devrais jouer le rôle de la sirène. J'avais souvent joué dans les spectacles Mwondo, mais incarner un tel personnage m'horripilait au point que je n'ai même pas voulu enregistrer la voix (faite par Dawn Kepets). Ce n'est pas seulement que l'image technologiquement produite et plus grande que nature – décision faite par la compagnie – semblait plus efficace, mais aussi que je me sentais menacé par cet image chargée de misogynie. Pour sa part, l'acteur qui jouait le patron se sentait menacé par cette image énorme de femme blanche égorgeant un noir, image qu'il devait subir lors de chaque représentation.

un empire, mais c'est en fait un dépossédé. Amnésique, même son histoire ne lui appartient pas : elle est contée par des parents morts et tracée par le présage.

L'illusion joue aussi un rôle dans la lecture politique de l'œuvre. Propulsé dans le monde capitaliste où l'accumulation des biens matériels est par définition la valeur primordiale, l'orphelin se métamorphose en capitaine d'industrie. Mais il est victime d'un leurre qu'illustre le traitement scénique. La matière dont il s'engraisse – tirée d'Itumpika, rivière de la sottise, fabrique de fumée et d'illusion –, ce sont des déchets d'images cinématographiques, des résidus de chimères. Le patron tient jalousement à ses profits, mais ceux-ci sont d'une valeur relative. Que vaut son stock de bruits, de fumées, et d'objets usagés et périmés sur le marché international ? Apparemment assez pour que le patron continue à négocier avec le Japon et les États-Unis et à en réclamer toujours d'avantage. Le marché global est entraîné dans le gouffre de l'illusion parodique.

Tafisula véhicule explicitement une critique écologique et politique du capitalisme et du « développement » industriel néocolonial. Cette critique n'est pas une abstraction pour le public, mais une remise en question de leur réalité socio-économique que certains spectateurs, en particulier des intellectuels européens, ont jugé radicale voire téméraire. Comment la troupe réussissait-elle à braver la censure du régime insatiable de Mobutu ? Comment, de surcroît, la société Gécamines pouvait-elle patronner la troupe ? C'était oublier qu'il est courant que le peuple place les dirigeants de l'État dans la sphère du ridicule (Mbembe, 2001).

D'autres, surtout des intellectuels zairois, considéraient que le spectacle véhiculait un discours conservateur. Kawata Ashem Tem, un critique local, a remarqué que le spectacle, tout en questionnant une modernité régie par les valeurs occidentales, semblait reléguer l'Afrique au Moyen Âge. Cette remarque, qui témoigne de la prégnance du champ référentiel postcolonial où le progrès est défini selon un modèle évolutionniste européen, permet de cerner la tension idéologique de *Tafisula*. La pièce remet-elle en question les fondements éthiques, écologiques et économiques du développement ? Pose-t-elle la question essentielle : « Faut-il forcément passer par là » ? Ou sert-elle de justification complaisante à l'exploitation continue du tiers monde qui peut bien s'enliser dans les valeurs archaïques, tant qu'il continue à fournir la matière première et la main d'œuvre à bon marché aux pays nantis ?

Pas loin de trente ans plus tard, les contradictions qui sous-tendent la création de *Tafisula* sont loin d'être résolues. Elles se sont plutôt multipliées. L'ironie motrice du spectacle se poursuit dans l'existence quotidienne du citoyen congolais d'aujourd'hui, une existence qui est de plus en plus sujette à un marché global

fondé sur le pouvoir de l'image et sur sa technologie de reproduction, alors que les moyens de subsistance rudimentaires diminuent à mesure que l'infrastructure tombe en ruines et que son industrie se montre de plus en plus désuète. Les séquelles du colonialisme sont vives dans ce pays qui n'arrête pas de sombrer dans des crises économiques, qui n'a connu que des gouvernements despotiques, qui vit actuellement une guerre civile dont le sens dépasse l'entendement et le contrôle échappe à tous.

« Si vous tuez le chasseur, vous mangerez vos jours. » Ce proverbe que les ouvriers d'Itumpika lancent au patron qui se rend à la rivière interdite, est une mise en garde pour le héros aveuglé qui détruit sa source de subsistance. Ambivalent, le mot *manger* implique à la fois l'ingestion et la disparition. Le proverbe est aussi une vision prophétique d'un avenir sacrifié à la satisfaction d'un désir d'avoirs et de pouvoirs sans limites.

Tafisula [ça ne suffit pas] ou *la Mami Wata* est une création collective du Mwondo Théâtre de Lubumbashi, Zaïre (République démocratique du Congo) tirée de trois sources : la sirène blanche qui apporte la richesse et la mort (une icône de la peinture populaire et des légendes urbaines) ; un conte moral bemba d'un orphelin qui acquiert et ensuite perd un empire à cause de son avarice ; et les problèmes socio-écologiques qui sévissent dans la région minière du cuivre où le spectacle a lieu. Après avoir décrit le contexte zaïrois des années 1970 et le processus de travail de la compagnie, ce texte retrace le déroulement de la performance et pose la question toujours pertinente : à qui sert réellement le développement capitaliste ?

Tafisula [not enough] or *the Mami Wata* is a collective creation of the Mwondo Théâtre of Lubumbashi, Zaïre (Democratic Republic of Congo) based on three sources: the popular art icon and urban legend of the white mermaid who can bring both wealth and death; a Bemba morality tale of an orphan who acquires then loses an empire because of his greed; and the socio-ecological issues afflicting the copper mining area where the play was produced. After describing the Zaïrian context of the 1970s and the work process of the company, this article traces the performance as it unfolds and concludes with the ever pertinent question: whom does capitalist development actually serve.

Jill Mac Dongall, traductrice, critique, metteuse en scène et animatrice au théâtre, a travaillé en France, au Congo (Kinshasa), en Côte d'Ivoire, au Québec et aux États-Unis. Elle a publié de nombreuses traductions de pièces francophones, des articles en anglais et en français (dont « Buhamba ou l'ambivalence gémellaire », Anthropologie et sociétés, vol. 22, n° 1, et « La voix de l'autre », L'Annuaire théâtral, n° 27) et deux livres : Performing Identities on the Stages of Quebec et Contaminating Theatre. Elle enseigne le théâtre aux États-Unis et y codirige Theatre Dynamics.

Bibliographie

- ACHEBE, Chinua (1971), « Uncle Ben's choice », dans *Girls at War and Other Stories*, New York, Ballantine.
- DE SAIVRE, Denise, « Le Mwondo Théâtre à Paris », *Recherche, pédagogie et culture*, vol. 31, p. 77.
- DREWAL, Henry (1988), « Performing the other : Mami Wata worship in West Africa », *TDR*, vol. 32, n° 2, p. 160-185.
- DREWAL, Margaret T. (1991), « The state of research on performance in Africa », *African Studies Review*, vol. 34, n° 3, p. 1-64.
- EMONGO, Lomongo (1998), « La tradition et son questionnement », dans Tshikala K. BIAYA et Gilles BIBEAU (dir.), *Afrique revisitée*, publiée dans la revue *Anthropologie et sociétés*, vol. 22, n° 1, p. 137-151.
- FABIAN, Johannes (1996), *Remembering the Present*, Berkeley, University of California Press.
- FABIAN, Johannes (1998), *Moments of Freedom*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- GOUREVITCH, Philip (2000), « Forsaken », *The New Yorker* (25 septembre), p. 55-68.
- JEWSIEWICKI, Bogumil (1991), « Painting in Zaire », dans Susan VOGEL (dir.), *Africa Explores : 20th Century African Art*, New York, Center for African Arts, p. 130-151.
- K.M.N. (1997), « Une troupe, une personnalité », *Zaire*, n° 465, p. 36-37.
- L.H.R. (1977), « Le Shaba c'est aussi le Mwondo Théâtre », *Top Africa*, n° 24, p. 3-4.
- MACDOUGALL, Jill (1998), « Bubamba, l'ambivalence gémellaire », dans Tshikala K. BIAYA et Gilles BIBEAU (dir.), *Afrique revisitée*, publiée dans la revue *Anthropologie et sociétés*, vol. 22, n° 1, p. 41-61.
- MACDOUGALL, Jill (1998), « Kwash and other ventures in contaminating theatre », dans Jill MAC DOUGALL et Stanley YODER (dir.), *Contaminating Theatre*, Evanston, Northwestern University Press, p. 218-247.
- MAGNIER, Bernard (1986), « Sony Labou Tansi. Un citoyen de ce siècle » (entretien), *Équateur*, n° 1, p. 12-20.
- MBEMBE, Achille (2001), *On the Postcolony*, Berkeley, University of California Press.
- NGANDU, Nkashama P. (1976), « Buhamba, un spectacle du Mwondo Théâtre », *Zaire*, n° 411, p. 38-40.
- NZONGOLA-NTALAJA, Georges (dir.) (1986), *The Crisis in Zaire*, Trenton, Africa World Press.
- POVEY, John (1975), « The Mwondo Theatre since 1973 », *African Arts*, vol. 8, n° 2, p. 66-67.
- RICARD, Alain (1986), *L'invention du théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- TEM, Kawata Ashem (1981), « Si le Zaïre vous est conté... par son art dramatique », *Le Continent*, n° 77.
- WILLAME, Jean-Claude (1992), *L'automne d'un despotisme*, Paris, Karthala.