

BUHAMBA ou « l'ambivalence gémellaire »

Théâtre et rituel, glissements et rencontres



Jill Mac Dougall

Tous ceux qui ont célébré l'affaire des jumeaux.

Il ne faut pas me maudire.

J'essaie de grimper le bananier.

Mais le bananier est glissant.

Buhamba du Mwondo Théâtre, traduit d'un chant rituel luba

[W]hile we believe it's our rightful destiny and so act as accomplices of the real, we also know in our heart of hearts that the way we picture and talk is bound to a dense set of representational gimmicks which [...] have but an arbitrary relation to the slippery referent easing its way out of graspable sight.

Michael Taussig, *Mimesis and Alterity* (1993 : xvii)

Encadrée par ces deux citations, cette recherche se situe entre deux rites. Le premier relève des prescriptions et célébrations destinées à renverser l'altérité de la naissance gémellaire dans de nombreuses sociétés africaines. Cet univers symbolique vivant dans la population pluriculturelle de la ville de Lubumbashi (province du Shaba au sud du Zaïre, devenu en 1997, pour la seconde fois, la République démocratique du Congo) a servi de point de départ à la création de *Buhamba. Fête de jumeaux*¹, le montage collectif du Mwondo Théâtre qui est au centre de cette étude. Le deuxième est un rite de recherche qui consiste à témoigner d'un événement passé et à l'analyser dans les paramètres de « la tradition africaine revisitée² » de cette anthologie.

La précaution rituelle marque la première métaphore : que l'on sache qu'on fait tout ce qu'il est possible de faire — y compris l'acte insolite de grimper dans un bananier — pour contrecarrer cette blague aberrante de la nature qu'est la naissance double et pour sauvegarder ces enfants *mapangu*³. La deuxième citation est

1. Ce montage collectif était réalisé par Kambol Akasi, Kalela Banze, Denis Franco, Kamangu Kabulo, Makabe wa Kalunga, Chabala Kamangu, Musau Kampipi Mbala, Kavul Kapend, Kanyembo Kapumba, Mwelwa Kasanda, Kitimuna Kayumba, Mwape Kipakasha, Jill Mac Dougall, Lumu Karega Matiy, Kalend Mbal, Mbav Mujing, Tshimaneno Mutetelenu, Kabeya Mutumba, Faila Mwarubu, Ilunga N'kwadi, Ngongo Ntumba, Kanteng Tsheseng Mayal.
2. N.d.E. — Les auteurs ont été invités par les responsables à réfléchir sur « La tradition africaine revisitée ».
3. Les *bana ba mapangu* (en langue luba du Kasai) sont des « enfants à problèmes » qui exigent des rites spéciaux. Les jumeaux constituent l'exemple le plus frappant de ces naissances non ordinaires. Kantanga-Tshitenge (1969 : 121-145) en cite vingt-cinq autres en pays luba-Kasayi et dans les pays luba-Luluwa et luntudu du Kasai oriental.

une reconnaissance du paradoxe du projet ethnographique qui voit son objet glisser hors de prise à mesure qu'on s'évertue à le capter dans un système et un langage tout autre, dans un ensemble chargé de « representational gimmicks » (Taussig, *supra*).

Les mots ne sont jamais innocents. Un exemple significatif est l'expression « la tradition africaine revisitée ». Ce trope m'a d'abord fait penser à des universitaires que j'ai connus à Abidjan (Côte d'Ivoire) qui envoyaient leurs enfants chez des parents au village pendant les vacances scolaires, « en stage » disaient-ils, afin qu'ils renouent avec leurs traditions ancestrales. Même si nous savons que la tradition n'est pas un lieu fixe qu'on peut visiter en touriste mais un continuum vivant, nous confrontons constamment cette notion passéiste qui oppose le village à la ville, la tradition statique à la modernité en marche. Cette dichotomie est si mal fondée et le terme si flou que nous serions tentés de l'évacuer tout simplement. Mais nous sommes obligés d'en tenir compte, ne serait-ce que pour rappeler l'histoire que charrie « la tradition africaine ».

C'est devenu un truisme que les dirigeants coloniaux et néocoloniaux ont cherché à capter la voix populaire en se réclamant de la tradition. Un exemple éclatant de la saisie idéologique de la tradition est la campagne d'authenticité du défunt régime de Mobutu. Pour établir sa légitimité — vis-à-vis de la nation zaïroise et des pouvoirs occidentaux qui en tiraient grand profit — Mobutu a promu le recours à la tradition. S'érigeant en chef totalitaire au nom de la « tradition africaine », il a réussi à contrôler de vastes ressources naturelles et à passer comme « chef de la nation ». Or, dans un milieu réellement « traditionnel », c'est-à-dire dans une communauté restreinte régie par la loi coutumière, un chef abusif risque d'être rapidement supprimé. L'État n'est pas un village.

La manipulation politique de la tradition et le rôle que les intellectuels ont joué dans la construction de l'Afrique dans l'imaginaire occidental ont été dénoncés dans de nombreuses œuvres qui comprennent celles de Hobsbawm et Ranger (1983), Miller (1985, 1990) et Mudimbe (1988, 1994). Ce courant déconstructionniste a le grand mérite d'avoir démontré la relativité épistémologique, d'avoir ébranlé les piliers essentialistes de toute vérité fondatrice sur l'Afrique, et d'avoir aiguisé le sens autocritique des africanistes. Mais il a aussi donné lieu à des clichés postmodernes qui sont devenus aussi galvaudés que les traditions inventées et les Afriques inventées dénoncées. Ces projets passent outre au fait que la tradition populaire continue bel et bien à sévir, qu'elle se crée hors du temps et de l'espace que nous occupons en tant que théoriciens.

C'est en tenant compte de ce réseau de sens multiples et en recherchant le premier sens du mot « tradition » — qui est simplement « transmission » — que j'aborde le spectacle *Buhamba*. En sachant que la transmission n'est jamais transparente, c'est avec précaution rituelle que je revisite un événement qui témoigne de la vitalité de la tradition orale en milieu populaire urbain.

L'événement que j'interprète a eu lieu dans le Zaïre des années 1970, une époque marquée simultanément par un espoir dans l'avenir national et une conscience grandissante des abus d'un gouvernement kleptocrate (Willame 1992).

Après avoir touché à l'histoire du Mwondo Théâtre et aux sources du montage, je tracerai le cheminement du spectacle comme une mise au monde symbolique et un jeu dialogique dans le *hic et nunc* qui englobe le sacré, la politique et le ludique. De cette description progressive je dégagerai comment l'esprit du rituel et de la fête, et la théâtralité elle-même, opèrent à travers ce spectacle pour dépasser le cadre de la représentation théâtrale.

Le Mwondo Théâtre

Entre 1969 et 1979, j'ai eu le privilège de participer en tant qu'assistant-metteur en scène à la création et à la démarche du Mwondo Théâtre. Cette compagnie de recherche a été fondée dans une école pédagogique à Chibambo, un village bemba situé au bord du fleuve Luapula qui fait frontière entre la Zambie et ce qui était alors le Zaïre. En 1972, un noyau du Mwondo s'est installé dans la ville de Lubumbashi — « capitale du cuivre » — où la troupe s'est enrichie d'artistes d'autres ethnies du Shaba. Le Mwondo est devenu une compagnie professionnelle autogérée, vivant de son art, mais fermement ancrée dans la vie du quartier.

Étant le centre de traitement du cuivre du pays (le nom « Shaba », qui a remplacé Katanga pour désigner la région, se traduit littéralement par « cuivre »), Lubumbashi doit son existence à la richesse du sous-sol et à la confluence d'une population ouvrière multiethnique. Les racines culturelles de cette population sont forcément hybrides. Troupe urbaine, le Mwondo était aussi multilingue. Travaillant dans plusieurs langues nationales et axant ses thèmes sur des problèmes sociaux de la réalité quotidienne des spectateurs, le Mwondo s'inscrivait dans un mouvement de théâtre populaire africain⁴.

Le Mwondo maintenait un atelier de recherche-création à Lubumbashi et effectuait des tournées de recherche à l'intérieur du Shaba et du Kasai. La compagnie a réalisé des spectacles qui ont tourné en Europe, dans plusieurs régions du Zaïre — aussi bien à l'intérieur où la compagnie faisait des trocs « performatifs » avec des artistes du terroir que dans les villes — et dans les pays limitrophes. Malgré cette circulation et son assimilation dans l'Ensemble national⁵, le succès de Mwondo relevait surtout de sa pertinence pour la population majoritaire de Lubumbashi.

4. Il existe de nombreuses études sur le théâtre populaire africain et sa vocation socio-critique à travers l'histoire précoloniale, coloniale et postcoloniale. Une des plus récentes est celle de Kerr (1995) qui est centré sur le théâtre de protestation en Afrique de l'est et en Afrique du Sud. Fabian (1990) traite le pouvoir du théâtre populaire au Shaba, en particulier le groupe Mufwankolo de Lubumbashi.

5. À la suite de sa participation dans la première du Ballet national du Zaïre (*Lianja*, 1976), le Mwondo est devenu la Division de Recherche Shaba de l'Ensemble National Mobutu Sese Seko qui regroupait plusieurs compagnies des arts de la scène sous l'égide du ministère de la Culture. Cette incorporation qui était censée assurer la subsistance de la troupe a contribué à sa dissolution. Un noyau de la troupe continuait à produire des spectacles dans les années quatre-vingt, subsistant grâce au soutien populaire et aux organismes étrangers.

Les techniques de montage étaient basées sur celles de la tradition orale : la recherche par la voie directe, l'improvisation collective, la fusion entre tous les arts vivants. Par le biais d'un processus d'expérimentation et d'élimination, le spectacle s'élaborait au fil des jours. Si nous prenions parfois des notes, la mise en scène était surtout construite dans les images éphémères fournies lors de l'improvisation. Le seul support matériel de cette écriture dans l'espace était l'ensemble des acteurs ; son seul enregistrement était dans le corps de l'acteur et la perception du public.

La pratique artistique se doublait d'une praxis sociale qui rejoint la tradition orale dans sa fonction sociocritique⁶. Un constat des inégalités sociales et des abus de pouvoir sous-tendait les trames dramatiques et les images souvent parodiques employées dans les spectacles. Des allusions à la réalité urbaine et aux dirigeants politiques se fondaient dans les contes et allégories à caractère plus abstrait. Il arrivait souvent que les personnes visées comme ayant commis des abus fussent celles-là même qui finançaient le spectacle : la compagnie minière, les commerçants ou des officiels du gouvernement.

La troupe a joué pendant longtemps de l'approbation d'un régime totalitaire pour plusieurs raisons. D'abord ce régime ne pouvait être total dans un pays aussi immense et diversifié. Deuxièmement, le soutien populaire ainsi que l'orientation esthétique du Mwondo semblaient coïncider avec le discours officiel de l'authenticité. Enfin, le Mwondo échappa longtemps à la censure grâce à son imagerie à double sens et à la difficulté d'appréhender une œuvre qui n'est pas fixée par l'écrit, qui n'existe que dans l'immédiat de la prestation.

Les sources de *Buhamba*

Buhamba était la septième production de la troupe et la première à prendre comme point de départ non un conte linéaire mais une constellation de symboles et de pratiques rituelles. Le mot *Buhamba* (luba-Shankadi) renvoie au concept de la naissance non ordinaire et à l'ambivalence qui entoure la venue des jumeaux dans de nombreuses sociétés africaines⁷. Il évoque les prescriptions et fêtes destinées à célébrer cette manifestation de la nature et à renverser l'altérité inhérente à

6. Que les performances traditionnelles soient l'occasion de dénonciation d'injustices et de mise en garde contre des dirigeants abusifs, cela mérite plus d'attention. Il est courant que ceux qui occupent une place d'honneur soient ridiculisés ou critiqués lors d'une célébration. Celle-ci est une occasion de renforcer et de dénoncer l'ordre dominant. Comme le remarque Drewal : « both subversion and legitimation can emerge in the same utterance or act » (1991 : 3).

7. La symbolique et la pratique rituelle qui entourent les jumeaux traversent maintes cultures africaines. Le paradoxe gémellaire — cette bénédiction qui est aussi une malédiction, cette dualité qui n'est pas binaire — a fasciné de nombreux anthropologues dont Victor Turner. Turner (1969) traite des rituels gémellaires chez les Ndembus et s'en sert comme exemple dans son œuvre féconde *The Ritual Process, Structure and Anti-structure*. D'autres aperçus anthropologiques des jumeaux en Afrique comprennent ceux de Douglas (1963) et de Heusch (1973) qui traitent cette manifestation en pays luba et Belmont (1992) qui répertorie le phénomène dans de multiples aires culturelles africaines.

la naissance double. Traduit comme « dilemme gémellaire », « affaire de jumeaux », « naissance à problèmes », le terme recèle beaucoup d'ambiguïté.

Si l'arrivée simultanée de deux bébés est une bénédiction double, c'est aussi une source de tracas et d'angoisse. Plus fragiles que d'autres nourrissons, ces enfants doivent recevoir une grande attention, afin qu'ils ne partent pas « chez eux », c'est-à-dire qu'ils meurent ou qu'ils regagnent le monde des esprits gémellaires. Signe de la générosité excessive de la nature et de son pouvoir sur les humains, les jumeaux mettent en question un système social basé sur la hiérarchie des aînés. Signe aussi de la pluriparité et donc de la sexualité animale, le couple gémellaire est un troublant entre-deux qui perturbe l'ordre culturel. Vu comme porteur de bonheurs et de malheurs, une bénédiction et une malédiction, le couple gémellaire incarne les deux sens du sacré.

Le comportement rituel manifesté à l'égard des parents est teinté de la même ambiguïté. Des êtres dignes de respect pour avoir mis au monde des enfants exceptionnels, mais aussi sujets de méfiance et de blagues grivoises, la mère et le père de jumeaux jouissent de privilèges et sont accablés de responsabilités. On s'attend à ce que les parents démontrent des attitudes socialement inacceptables, à ce qu'ils profèrent des insultes obscènes et des gestes inconvenants. Leur comportement est régi par des règles d'inversion carnavalesque (Babcock *et al.* 1978). En même temps, ils doivent se montrer des parents exemplaires, satisfaire à tous les besoins des deux enfants afin d'éviter la jalousie de l'un des deux et garder l'harmonie au foyer.

Avoir des jumeaux coûte cher, car les parents sont tenus de se montrer toujours généreux et d'organiser des fêtes fastueuses. La grande fête de Buhamba, qui a généralement lieu lorsque les parents ont ramassé assez d'argent ou lorsque les jumeaux ont passé les épreuves de la petite enfance, est une célébration qui doit témoigner de la reconnaissance pour la vie des deux enfants et qui doit faire exploser l'altérité gémellaire. Marqué par des rites, des chants et des danses qui éclatent d'une obscénité joyeuse, Buhamba est une sorte de saturnale qui violente les codes et les structures en vigueur dans le quotidien.

En créant le spectacle, le Mwondo Théâtre cherchait à transposer la double nature d'une naissance gémellaire — l'angoisse dramatique et la célébration joyeuse — au théâtre, à créer des images scéniques de la matrice symbolique gémellaire, à traduire le potentiel néfaste des jumeaux en problème social actuel, mais aussi à capter l'esprit de la fête. Les sources premières du spectacle étaient les rites et les récits, les chants et les danses entourant les jumeaux dans les communautés culturelles des vingt comédiens et comédiennes issus de cinq ethnies se côtoyant dans la ville de Lubumbashi. La matière première du montage émanait des traditions des Luba du Shaba et du Kasai, des Lunda, des Cokwe, des Bemba. En dehors des chants dans ces langues, le dialogue était principalement en swahili de Lubumbashi. Cependant le langage visuel et musical dominait la mise en espace.

Lors de la recherche préparatoire, les participants ont assisté aux fêtes et ont fait des entrevues avec des *mapasa* et des parents de jumeaux, avec leurs voisins

et leurs familles, en ville et à l'intérieur. Selon sa méthode habituelle, le Mwondo traitait ces données en improvisation scénique. Il ne s'agissait pas d'une reproduction réaliste ou folklorique mais d'une transposition en images théâtrales d'un univers fantasmagorique. Au fur et à mesure, la musique, le mime, la chorégraphie, les masques émergeaient du travail collectif.

La trame dramatique, qui se dessinait tard dans le montage, était tissée à partir de trois sources du contexte luchois : 1) la situation économique — la hausse des prix, le manque de denrées et la dichotomie croissante entre la classe néocolonialiste et la population — constituait un sous-texte permanent du montage ; 2) un fait divers dans le journal local relatait la mort d'un enfant jumeau à la suite d'une dispute conjugale. Les parents affligés se tenaient pour responsables puisque l'enfant les avait prévenus qu'il partirait « chez lui » s'ils continuaient à se battre ; 3) une légende urbaine bemba racontait l'histoire d'un jeune villageois séduit par une femme de la ville. Il la suit jusqu'à sa maison où il est reçu en invité d'honneur mais aussi retenu prisonnier. Il s'enfuit et subit maintes épreuves avant de découvrir que la femme est une revenante et la « ville » un cimetière. La fusion de ces trois éléments a fourni le moteur sociocritique du spectacle.

La description analytique qui suit trace la progression d'une présentation de *Buhamba* qui a eu lieu à Lubumbashi. Suite d'une réflexion continue, elle est basée sur des notes de recherche et de mise en scène, sur mon souvenir du spectacle en tant que témoin/participante ayant assisté à plus de cent représentations dans des milieux divers et sur la transcription et la traduction des chants par Musau Kampimpi Mbala, un des créateurs du spectacle.

Le public qui assistait à cette représentation comprenait des membres de la classe ouvrière et du petit commerce, mais aussi des universitaires et des bourgeois zaïrois et européens. Le caractère hétéroclite du public et le fait que — même si l'ensemble des spectateurs partageait des références culturelles de la tradition gémellaire et de la situation économique — l'univers projeté sur scène était radicalement nouveau, rendait la création de ce que Turner (1982) appelle *communitas* d'autant plus improbable. Si la communauté nécessaire à un rituel s'est créée, c'est parce que tous étaient engagés dans un travail de découverte.

Naissance

Le théâtre est un hangar à peine aménagé dont l'entrée aux portes sur rails rouillés, les murs de brique, le toit en tôle ondulée et les taches d'huile noirâtre sur le sol en béton pourraient rappeler que le bâtiment servait auparavant de garage.

L'espace est découpé par un plateau en U renversé d'environ quinze mètres carrés posé sur des tréteaux d'un mètre de hauteur. Des bancs entourent la scène sur trois côtés. Lorsque les spectateurs rentrent, les projecteurs posés à vue éclairent un plateau nu. L'espace ne signifie rien que sa théâtralité potentielle, « l'espace pour regarder », la fonction principale du *theatron*.

Mais les spectateurs sont aussi vus, car en dessous des tréteaux se cachent des acteurs au visage maquillé. Leur présence est audible avant d'être visible. Chuchotements et rires étouffés émergent aux pieds des spectateurs. Peu à peu les masques avancent vers le bord des tréteaux. Des figures peintes se pointent, enchevêtrées dans les ombres formées par les lattes des tréteaux. Les graphismes polychromes et la mimique évoquent des créatures fantastiques : des serpents aux diamants chartreuse et verts, des lions aux yeux jaunes écartelés, des singes aux museaux rouges et dents blanches. Des corps rampent sous les tréteaux : des yeux sondent le public avec curiosité : des bouches s'ouvrent dans des rires moqueurs.

Subitement les projecteurs montent d'intensité et les masques sautent sur scène, occupant l'espace avec un cri de vainqueur. Corps nus à part des courts pagnes rouges, avec les visages maquillés et la gestuelle qui démarquent des couples d'animaux, les acteurs forment un ensemble bariolé. Filles et garçons prennent possession du plateau comme d'un terrain de jeu. Ils forment des groupes qui se mettent à jouer aux billes, à sauter à la corde, à tourner en rond pour donner le vertige. Ils jacassent et chantent des comptines en plusieurs langues (luba, bamba, cokwe, hamba), créant un espace ludique où les gestes, les mots, les objets deviennent autant de jouets.

Un homme arrive de la salle portant une houe et un fusil sur l'épaule. Du public, il observe ce qu'il prend pour un groupe d'enfants bizarres qui jouent dans la brousse. Il monte sur scène, annonce son intention de défricher le terrain et sollicite l'aide des enfants. Tous se dispersent sauf deux masques de singe qui imitent le geste du paysan, préparant le sol et semant les grains, mais à triple vitesse. Gloussant de rire, les autres génies observent. Dès les travaux achevés, les enfants transformés à nouveau en animaux se rabattent sur « le champ » et dévorent tout ce qui y pousse.

Le paysan se retourne pour voir son champ saccagé par des bêtes, les enfants étant disparus. Il épaulé son fusil et vise un des singes. Un claquement sec. Les deux singes accusent le même coup, se cabrant et ensuite tombant sur le sol simultanément. Les autres masques se figent un instant, puis se retirent en murmurant un chant de deuil. L'homme s'approche des corps et s'apprête à dépecer le gibier, mais voilà que sa proie se redresse. L'homme terrifié lâche son arme et court éperdument autour du plateau poursuivi par les deux génies. Trouvant l'humain hilarant, les deux singes le montrent du doigt et se moquent de lui. L'homme s'effondre tandis que les lumières s'atténuent sur la scène. Des rires de singe se font encore entendre dans le noir.

Les voix d'une conversation quotidienne — sur tel et tel qui a fait telle et telle chose, sur une telle qui attend un enfant — émergent avant que la lumière remonte sur un couple de paysans. Le mari répare des filets de pêche : la femme prépare la soupe. L'homme du tableau précédent sort d'un sommeil agité et frappe dans ses mains pour annoncer sa présence au couple. Il s'adresse à la femme comme à une initiée *mpamba*, mère de jumeaux qui aurait le don d'interpréter les rêves. Elle lui dit que les deux enfants qui l'auraient aidé à labourer son champ et les deux singes qu'il aurait abattus d'une seule balle sont en fait deux esprits gémellaires qui l'ont

désigné comme père. Son épouse, qui est sur le point d'accoucher, donnera naissance aux jumeaux. Sur la figure du futur *Shambuyi*⁸ [père de jumeau] se mélangent l'incrédulité, la joie, et la consternation.

Aussitôt la tonalité basse du mwondo⁹ annonce la naissance. Des batteurs suivis par des danseurs habillés de pagnes multicolores arrivent sur scène en chantant :

Mujing wa let milong (lunda)

Mujing, tu provoques des problèmes.
Chez nous le calme régnait,
Mère de jumeaux et de leurs problèmes,
Celle qui enfante par centaines.
Dix d'entre eux ont rejoint Kalung [l'au-delà].

Les paroles du chant contrastent avec l'atmosphère joyeuse. Les dix danseurs déferlent sur le plateau, happant au passage le nouveau père. Ils le narguent, chantant *lubolo lumwe bana babidi* (luba-Kasayi) : « Une verge, deux enfants ». Ensuite les hommes et les femmes s'affrontent des deux côtés de la scène. Le bassin projeté en avant, les deux mains pointées vers les organes génitaux, danseuses et danseurs provoquent ceux ou celles d'en face. Ils s'approchent d'assez près pour se frôler et ensuite s'esquivent. Le jeu reprend. À la dernière parade, les hommes tournent le dos aux femmes. Feignant une grande curiosité, les femmes les suivent en chantant :

Cinshi cilya cisonsomene (bemba)

Qu'est-ce qui se dresse tout raide ?
C'est l'os d'un animal ?
Pourvu qu'il ne morde pas!

Brusquement les hommes font volte face et sortent d'énormes boudins en tissu de leurs ceintures. Un mouvement de panique disperse le rang des femmes qui fuient hors de la scène, poursuivies par les hommes au « phallus » brandi. Resté seul sur le plateau, *Shambuyi* rit aux éclats avec le public. Il commente le ridicule de tels agissements. Puis subitement conscient du phallus hypertrophié qu'il porte aussi, le nouveau père s'enfuit avec une honte exagérée, « la queue entre les jambes ».

Les tambours entonnent un nouveau rythme. Un des batteurs s'adresse directement au public en swahili : « Vous voyez comme tous font semblant d'être contents de recevoir ces enfants sacrés ? Mais les jumeaux décident s'ils viennent au monde des hommes ou s'ils repartent chez eux au Village-de-la-patate-douce-

8. Mbuyi est le nom systématiquement donné à l'aîné(e) du couple gémellaire en ciluba. Les parents sont ainsi désignés *Shambuyi* [père de Mbuyi] et *Mwambuyi* [mère de Mbuyi]. C'est à la fois un nom propre et un titre qui mène tous les parents gémellaires sur l'axe synchronique et diachronique.

9. La troupe tire son nom de cet instrument. Ce grand tronc d'arbre creusé frappé avec des maillets est le tambour de communication à distance des Bemba.

fendue¹⁰. Et vous voyez cet homme, comme il est fier d'avoir engendré deux enfants d'un même coup. Mais ces enfants ont d'autres pères, des ancêtres qui rendent visite à la femme lorsque le pauvre cocu dort ».

Pendant ce récit ponctué par les tambours, une femme habillée d'un pagne noir constellé de taches jaunes arrive sur scène. Alors que le narrateur continue à railler la naïveté des hommes et à chanter le pouvoir redoutable des *mapasa*, elle danse sur place, jusqu'à tomber d'épuisement. Dans sa syncope, deux figures masquées en rouge arrivent. Portant des grelots aux chevilles et des hochets au bout de longues perches¹¹, ils dansent autour de la femme, passant au-dessus de son corps inerte.

Tandis que ces masques s'éloignent, les deux masques simiesques aux cache-sexe rouges entrent de chaque côté de la scène, suivis par des danseurs habillés du même pagne noir que la femme couchée. Ricanant de la bonne blague qu'ils vont faire à la rêveuse, les deux génies se couchent sur ses flancs. Bras entrelacés, les danseuses forment une voûte au-dessus du trio. Jambes écartées, les hommes se placent en tunnel devant elles. La même respiration, la même pulsation anime tous les corps, évoquant les contractions de la matrice et le halètement de la femme accouchante, la *Mwambuyi* [mère de jumeau] naissante.

Du canal vaginal sort enfin le premier jumeau. Il balaie la salle d'un regard ahuri, puis retourne dans la matrice pour chercher son frère qui le tient fermement par la cheville. Les deux s'émerveillent de leurs mains, de leurs pieds, des projecteurs qui les éclairent et surtout du public qu'ils trouvent très drôle. Leurs visages peints en rouge et blanc se contorsionnent en imitant les yeux écarquillés d'un spectateur au premier rang, le sourire amusé d'une spectatrice au fond. Ensuite, l'aîné prend le cadet dans ses bras et tous deux jettent un dernier regard moqueur sur le public avant de courir hors de la scène avec des rires stridents.

Espace théâtral/espace onirique

Dans un compte rendu du spectacle, la critique littéraire Pius Ngandu Nkashama décrit la scène de la naissance comme ceci : « une naissance qui n'est pas symbolisée, mais qui se déroule effectivement sur scène ». Puisque l'auteur parle plus haut dans sa revue de cette scène comme métaphore d'un accouchement de la collectivité et puisqu'il est évident pour tout spectateur que cette naissance ne peut qu'être symbolisée, que veut dire « se déroule effectivement sur scène » ?

10. Le Village-de-la-patate-douce-fendue est la traduction d'un terme bemba qui dénote le village mythique des jumeaux non encore nés.

11. Les attributs, dont le masque, de ces personnages géniteurs sont d'origine lunda. Les autres masques du spectacle sont des créations « bricolées ». Si le masque rappelle toujours son caractère sacré, les masques utilisés dans *Buhamba* ne se réfèrent jamais directement aux masques sacrés culturellement spécifiques. Ceux-ci ne figurent pas dans les manifestations gémellaires traditionnelles.

La réalité qui s'impose est d'ordre onirique. La représentation est marquée du même effet de dénégation que le rêve qui permet au rêveur d'habiter des parenthèses utopiques tout en sachant que tout ce qui se déroule dans le rêve n'est pas vrai. Ce qui est mis au monde dans cette première partie du spectacle est une constellation symbolique qui est à la fois le travail des interprètes — acteurs et spectateurs — et ce qui devient leur environnement.

Entourés par la musique, intégrés à l'imagerie, les participants habitent la métaphore qui s'élabore au fur et à mesure. Il s'agit d'un jeu dialogique entre la représentation, qui décrit des rêves et qui se réfère à une matrice symbolique, et la performance, le travail de l'artiste et du spectateur dans la mise en espace de l'imaginaire. *Buhamba* est un va-et-vient constant entre l'univers référentiel et son actualisation par les comédiens et les spectateurs.

Maints signes travaillent dans l'élaboration de la symbolique gémellaire. Les premières images des génies qui paraissent sous les tréteaux évoquent un univers tellurique habité par des créatures qui ont un pied dans le monde animal et un pied dans le monde humain. Doubles, ils évoquent la gémellité ; masqués, ils évoquent le pouvoir sacré inhérent au masque. Vêtus de rouge, ils portent la couleur de la puissance gémellaire. Baignant dans la couleur du sang sacrificiel et des menstrues, ils évoquent le pouvoir sacré à double tranchant, celui de la vie et de la mort, « simultaneous possession of two contrary values » (Turner 1967 : 77).

Cette duplicité de la nature qui nourrit et qui détruit est prolongée dans le comportement des génies. Feignant d'être les alliés dans la production de la récolte pour ensuite se transformer en bêtes qui ravagent le champ, ces esprits de la brousse utilisent l'homme comme un jouet. Le monde des jumeaux non encore nés est un empire ludique. Dans le « Village-de-la-patate-douce-fendue », l'adulte est l'intrus et ses projets sont vains. Tous ses efforts pour maîtriser les enfants et la nature sont tournés en dérision. Le sujet du rêve n'a aucun pouvoir sur les événements.

L'interprétation comme un mauvais rêve prédisant la naissance de jumeaux a quelque chose de rassurant. L'incorporer dans un récit, le ramener au quotidien équivaut à capter sa force. La célébration qui suit l'annonce est aussi une façon de reprendre le contrôle des événements. Le défi aux codes sociaux, la ritualisation de la lutte sexuelle entre homme et femme, la joyeuse obscénité qui règne tendent à faire oublier l'angoisse de la naissance double, à la maîtriser culturellement. Encadré par les guillemets théâtraux, cette fête peut sembler d'autant plus rassurante.

Ce qui rompt avec la fable est le récit caustique du narrateur qui simultanément met en garde contre l'*hubris* des hommes et ramène le public dans l'espace du théâtre. Le fait que l'accouchement a déjà eu lieu dans la chronologie de l'histoire avant sa mise en scène trouble l'échelle temporelle. Le temps représenté renvoie au temps mythique. L'espace est à la fois l'utopie de la fête, le rêve et le corps de la mère qui s'enchâssent dans l'espace physique du théâtre.

Pour ce qui concerne l'échange théâtral, le public est ballotté entre son rôle de témoin et d'agent interprétant, entre la fable qui se dessine et sa mise en

question par le rappel du cadre *hic et nunc*. La perception joue à l'acrobate, sautant entre le monde mythique et sa création dans l'espace-temps présent, entre le familier et l'étrange. C'est un jeu onirique et transformationnel qui rappelle les tours que les génies gémellaires jouent au Shambuyi et à la Mwambuyi, un jeu signé par le dernier rire moqueur.

Départ

S'accompagnant d'un balafon, un chanteur entame un récit chanté qui relate la vie des jumeaux depuis leur naissance. Il loue les vertus de Mbuyi, l'aîné, et de Kanku, le puîné, qui ont comblé de bienfaits leur famille et leur communauté. Comme le prédisait le rêve du Shambuyi, les jumeaux sont déjà d'excellents cultivateurs.

Les acteurs qui incarnaient les deux génies simiesques dans les scènes précédentes entrent, mais sans masque et vêtus de pantalons. Ils miment les travaux des champs qu'ils accomplissent avec les masques géniteurs qui les suivent comme des ombres. D'autres villageois arrivent et miment la récolte au rythme du balafon. Les arachides, le manioc, le maïs de la récolte miraculeuse semblent s'entasser jusqu'au plafond.

À ce moment apparaissent deux étrangers : un commerçant et son chauffeur. Le commerçant porte un *abacost*¹², des lunettes de soleil, une grosse montre au poignet. Il fume une cigarette tout en observant les parents des jumeaux qui comptent les ballots de denrées entassés. Il s'approche du père et exprime son admiration avec beaucoup de tapes dans le dos et des « mon cher » en français. Il propose d'acheter le surplus de la récolte. Shambuyi se gonfle d'orgueil en disant que l'abondance est due à ses deux fils prodiges. Le bourgeois le félicite encore et claque ses doigts pour que son acolyte aille chercher un cadeau pour le paysan.

Mwambuyi prend son mari de côté pour lui dire qu'elle se méfie du commerçant et elle insiste pour qu'il garde la moitié de la récolte tout en vendant le reste à bon prix. Elle s'en va, laissant Shambuyi seul avec le commerçant et le chauffeur qui revient avec une dame-jeanne de cinq litres pleine d'un liquide transparent que le commerçant offre au Shambuyi ravi. « C'est du *lutuku* ? » demande le paysan. « Non, c'est du whisky », répond le commerçant. « Déguste ». Shambuyi boit une gorgée et claque sa langue bruyamment pour exprimer sa satisfaction. Il invite les citadins à partager un verre ensemble en discutant leur affaire, mais le commerçant refuse, disant que tout est pour le père des jumeaux et qu'un homme aussi fort est certainement capable de boire cinq litres de whisky d'un seul coup. Relevant le défi, Shambuyi se met à boire. Son estomac se gonfle, ses yeux se voilent. Il se met à rire et à chanter entre les gorgées. Le liquide se répand sur son corps et sur le plateau. Tout en encourageant Shambuyi, le commerçant et son

12. Un *abacost* (à bas le costume) est un complet taillé, porté sans chemise ou cravate. Tranchant avec le costume européen, l'*abacost* jouait un rôle dans la campagne d'authenticité. Le vêtement devait par la suite marquer la différence entre la bourgeoisie néocoloniale et le peuple pour qui les codes vestimentaires importaient moins que le pouvoir d'achat.

complice commencent à charger leur camion des produits récoltés. Lorsque le travail est terminé, le paysan est affalé dans une flaque de « whisky » et perdu dans une torpeur éthylique. Le bourgeois jette quelques billets sur le corps de l'homme et se sauve.

Hors de la scène, le chœur chante la plainte *lunga mubema* (cokwe) : « Ah, ma mère, un bon mari ne consomme pas l'alcool comme de l'eau ».

Mwambuyi et les jumeaux arrivent et constatent les dégâts. La femme essaie de tirer son mari de sa demi-conscience, mais il tombe comme une loque. Elle fouille ses poches, murmurant : « Mais où est l'argent, où est la récolte ? », comme une litanie douloureuse. Elle se met à frapper l'homme qui sort péniblement de sa torpeur. Elle hurle : « Où est l'argent ? ». L'homme la repousse et titube au bord de la scène où il s'apprête à uriner. La femme menue se lance comme une furie ; elle le prend par le cou et le jette à travers la scène. Les fils essaient de raisonner leurs parents déchaînés. Dégoûté, l'aîné annonce qu'il « rentre chez lui ». Les parents sont si occupés à lutter qu'ils n'entendent pas ses paroles. Mbuyi descend dans la salle et se faufile parmi les spectateurs. Finalement, Kanku réussit à faire comprendre aux parents que son frère est parti. Pétris d'angoisse, les parents commencent à chercher leur fils dans la salle.

Sur la scène, un homme annonce un départ de camion vers la ville. « Cenda, Cenda, cendaeka¹³... Deux zaires, deux... » Des villageois arrivent avec des ballots imaginaires sur la tête. « Deux par deux » aboie le chauffeur en encaissant l'argent des passagers qui hissent leurs ballots sur le toit et s'entassent dans le camion bondé qui est formé par leurs corps serrés. « Twende [en avant] », crient les passagers. Après avoir avalé une dernière gorgée de bière, le chauffeur fait mine de démarrer. À la dernière minute, Mbuyi saute dans le camion. De la salle, Shambuyi crie d'arrêter ; il court sur place, s'éloignant à mesure que le camion avance. Mbuyi sort sa tête d'en dessous des jupes d'une passagère et lance un ricanement qui rappelle l'esprit simiesque du rêve qui prédisait la naissance des jumeaux. Le chœur entonne un chant de voyage dont les paroles narguent le père laissé pour compte.

Tout en chantant joyeusement, les acteurs simulent la route cahoteuse. Un tournant fait vaciller et ensuite basculer le camion dans un ravin. Les corps sont éparpillés sur le sol et restent inertes un long moment. Puis avec une extrême lenteur marquée par des battements graves d'un gros tambour, les comédiens se relèvent et prennent leur place dans le camion en silence. Avec une voix basse et ralentie, le chauffeur répète la destination : C-en-da-e-ka. Comme des zombies, les nouveaux arrivants débarquent dans la cité des morts.

Cenda est la réplique distorse de la ville où le spectacle a lieu. Quelques acteurs circulent dans le public, mendiant des sous, de la farine, de l'essence auprès des spectateurs. Sur la scène, d'autres se mettent dans des files multiples pour quémander des papiers qui leur permettraient de travailler dans la ville des morts — tel un « certificat de décès » ou un « certificat de mauvaises mort et mœurs » — devant

13. En cibemba le mot *cendaeka* veut dire « celui qui voyage seul ».

des figures rigides masquées, des automates qui répètent « Prochain » d'une voix désincarnée.

Parmi ces personnages mornes et résignés, le jumeau est le seul qui réagit en réclamant de voir les chefs de cette société étrange. Après plusieurs tentatives avortées, le jumeau rebelle finit par atteindre le cercle des dirigeants. Ceux-ci sont figurés par trois masques énormes dont le corps rembourré et la tête toute en dents et langues évoque une gloutonnerie démesurée. Les trois masques assis en rond sont très occupés à vider des sacs de farine, des bidons d'essence, des tiroirs d'argent dans leur bouche vorace. Au lieu d'éjecter le jumeau, les trois convives l'invitent à déguster une gorgée d'essence, une poignée de farine, une pièce likuta ou un billet zaïre comme autant d'amuse-gueules. Mbuyi refuse et, avec des techniques de karaté et la volonté d'un Christ renversant la table des monnayeurs, donne des coups de pied qui éparpillent tonneaux, sacs et tiroirs imaginaires. Les masques se précipitent pour attraper leurs biens et se remettent aux ripailles.

Déterminé à quitter l'enfer de Cenda pour rentrer enfin chez lui, Mbuyi descend au village des jumeaux non encore nés. Les chants et jeux du Village-de-la-patate-douce-fendue occupent la scène. Mbuyi essaie de s'intégrer à un groupe mais par son allure et son comportement, il se démarque des masques gémellaires. Il est seul, habillé comme un humain, se déplaçant comme un adulte, et sans masque animal. Il ne peut pas pénétrer ce monde ludique ; il essaie de rentrer dans les jeux mais, manifestement, il ne sait plus jouer. Ne sachant que faire de ce jumeau contaminé par son passage dans le monde des hommes et le monde des morts, les génies l'amènent auprès d'un sage figuré par un grand masque rouge et blanc. Celui-ci écoute silencieusement le récit de Mbuyi — hochant la tête lors du passage qui mentionne le père fautif ou renvoyant d'un geste impatient les masques gloutons de Cenda — avant de prononcer son avis : Mbuyi doit retourner dans le monde des hommes pour témoigner et pour rétablir l'harmonie au sein de sa famille et de sa communauté. « Le village dépérit. Ton père agonise. Il est temps de pardonner et de célébrer la mère. Rentre pour fêter Buhamba ensemble. Versez à boire aux ancêtres. Ils laveront l'affront. »

Mbuyi refuse ce jugement, à moins que les dirigeants de Cenda ne soient réprimandés. Le sage, qui se retirait, se retourne d'un air las pour convoquer les masques gloutons de Cenda. Avalant encore leur dernier repas, rotant et pétant, ceux-ci paraissent en bas de la scène. Le sage les prévient que les stocks dont ils se nourrissent toucheront à leur fin si les médicaments, farine, essence et argent ne trouvent pas une distribution plus équitable. Leurs corps immenses tremblants, les dirigeants de Cenda se retirent, promettant de corriger la situation. De son côté, le jumeau rebelle accepte de retourner dans le monde des hommes. Il mime la montée d'une échelle, tandis que les lumières baissent sur le Village-de-la-patate-douce-fendue.

Des drames réversibles

Contrairement à la première partie du spectacle avec sa fluidité symbolique, la deuxième partie est portée par un fil narratif et un mouvement dramatique. Le

drame associé à la naissance gémellaire est doublé d'un drame fondé sur la dichotomie matérielle qui traverse la réalité sociopolitique de tous les spectateurs. Paradoxalement, c'est dans ce rapprochement avec le contexte social que le spectateur se trouve le plus éloigné de l'action scénique. Cette invitation à contempler la réalité sociale comme une fable théâtrale équivaut à une distanciation vis-à-vis du quotidien rendu insolite.

La scène de la récolte introduite par le narrateur instaure le temps linéaire du conte. Elle évoque une communauté heureuse qui jouit de tout le côté bénéfique du couple gémellaire. L'arrivée du commerçant escroc fait rupture dans ce monde rural idéalisé. Cette rupture se répercute dans une série d'oppositions conflictuelles entre les parents — ce qui provoque le départ de l'aîné au creux du drame — et entre les possédants et possédés de Cenda.

Curieusement, le conflit qui aura des répercussions dans le monde des vivants, des morts, et des non encore nés de Buhamba s'enclenche à partir d'un malentendu qui articule la fable et la mise en espace. En échange de la récolte miraculeuse, Shambuyi reçoit une dame-jeanne pleine d'un liquide transparent et quelques billets de banque. « C'est du *lutuku* ? » demande le paysan, prévoyant la supposition du public que ce n'est que de l'eau. « Non, c'est du whisky », répond le commerçant. La substitution de la boisson importée et coûteuse à un produit artisanal coïncide avec l'acceptation de la convention théâtrale de la nature psychotrope de la boisson et, finalement, avec le caractère illusoire de l'échange marchand. Au niveau de la fable, le paysan cède tous ses biens — sa récolte et son fils — pour quelques billets et une dame-jeanne vide. De là, la fiction bascule dans l'absurde.

Cenda, la cité des morts, est une parodie de la ville vivante des spectateurs. Maintes références portées au grotesque ou tournées à l'envers renvoient au contexte social de Lubumbashi et au déséquilibre économique croissant : le nombre grandissant des chômeurs, la pénurie des produits importés de l'étranger ou de l'intérieur, la hausse des prix, les files interminables pour obtenir un poste ou un « papier de blanc », les dirigeants¹⁴ qui ignorent la crise ou en profitent.

Pour ce qui concerne la dynamique théâtrale, le public est appelé à endosser littéralement le rôle du spectateur passif. Lorsque les mendiants circulent dans la salle, personne ne remet d'argent aux comédiens. Cependant un travail très actif continue à élaborer le monde métaphorique. D'une part, l'imaginaire joue entre la parodie et ses références. D'autre part, le spectateur — qui est assis en train de dévisager les mendiants qui rampent à ses pieds — est incorporé dans la métaphore d'un monde divisé et déshumanisé.

14. Cette représentation des chefs de Cenda évoque les acquéreurs, une faction privilégiée de la population zaïroise, qui, de par leurs liens avec le régime, se trouvaient du jour au lendemain chefs de grandes entreprises et de commerces tenus auparavant par la petite bourgeoisie expatriée. La vente de stock sans le paiement des factures et les représailles des commerçants dépossédés ont contribué à une crise des denrées dont dépendait la population de Lubumbashi. Non seulement les produits importés faisaient défaut mais aussi, vu le manque de carburant, la nourriture de base provenant de l'intérieur.

Les trois mondes de la fiction — le monde des hommes, des morts, et des non encore nés — sont contigus et réciproquement contaminants¹⁵. S'interpénétrant, ils peuvent aussi troubler la chaîne de la fatalité. Si le comportement du père semble conduire à un désastre tragique — prévu par le destin et porté par un individu — les événements échappent totalement à l'ordre causal entre le moment où Mbuyi annonce qu'il quitte la société des humains et son aboutissement au monde des génies gémellaires.

Le dénouement du drame du jumeau disparu superposé au drame des injustices perpétrées à Cenda n'équivaut pas à une résolution. Le jugement du sage dans le Village-de-la-patate-douce-fendue est une convention arbitraire qui ne prétend pas résoudre le drame social qui sous-tend le spectacle. La résolution est de l'ordre rituel de la palabre traditionnelle, qui prime le retour à l'harmonie plutôt que la vengeance justicière (Bakomba 1974). *Buhamba* obéit plus à une logique rituelle qui permet de renverser la causalité qu'à la notion d'un destin prédéterminé ou d'un sacrifice individuel qui a marqué le théâtre classique occidental. Ici le drame — tout comme le temps — est réversible. Le père n'est pas sacrifié et le jumeau revient.

Fête

Dans la pénombre, Kanku rentre en tenant son père et l'aide à se coucher sur une natte. Shambuyi, habillé d'un drap blanc, paraît ravagé par la maladie.

Un projecteur éclaire un narrateur qui entonne un monologue rythmé par les tambours. Il loue les pouvoirs bénéfiques des jumeaux : leur capacité à guérir des maladies, redresser des torts, trancher des palabres. « Mais les jumeaux sont compliqués, exigeants. Ils ne restent parmi nous que s'il y règne la joie et l'harmonie, sinon ils peuvent s'en retourner. Pour qu'ils retrouvent le passage, nous les enterrons à la croisée des chemins. »

Indiquant que ce passage est à double sens, Mbuyi paraît au fond de la salle. « Vous voyez dans notre spectacle ce qui est arrivé », continue le narrateur qui énumère les événements depuis le départ de l'aîné : la maladie du Shambuyi, la détresse de la Mwambuyi, le dépérissement de la famille et de la communauté. « Mais voici le jumeau de retour pour nous apporter le bonheur. »

Mbuyi émet un sifflement d'oiseau. Kanku se redresse et avance au bord de la scène. Il siffle aussi ; son regard sonde l'espace ; il descend dans la salle pour retrouver son frère.

Le chœur arrive sur scène et, avec des hululements aigus et des chants de joie, soulève Shambuyi pour qu'il aille à la rencontre de son fils revenu. Incrédule et tremblant d'émotion, le père tombe dans les bras de ses fils. Le chœur chante *Babidi banye* : « Mes deux, mes deux à moi qui apportent les problèmes et les

15. Pour une discussion sur la fluidité des rapports entre le monde des vivants, des morts et des non encore nés dans la cosmogonie luba, voir Theuvs (1983). La ville y figure comme les limbes des migrants morts loin des leurs et condamnés à errer perpétuellement.

joies ». Les jumeaux sont arrachés des bras de leur père et hissés sur les épaules de deux hommes qui les promènent autour de la salle. À partir de ce moment qui enclenche la fête de Buhamba, Kanku et Mbuyi resteront parfaitement impassibles et apparemment détachés du tumulte qui les entoure.

Les jumeaux sont portés sur scène et remis dans les mains de deux couples. Les parents symboliques saisissent chaque garçon par les poignets et les chevilles. Au bord du plateau les couples balancent leur fardeau de droite à gauche, menaçant de les expulser sur les genoux des spectateurs. Le chœur chante *Tubele ku diala* (luba-Kasayi) : « Jetons-les sur le tas d'ordures ».

Ayant quitté son linceul, le père arrive pour racheter ses fils. La tête haute, les deux bras tendus dans un geste d'accueil ou de supplication, le père descend parmi le public pour quémander l'argent. Les spectateurs s'empressent de remplir les mains du Shambuyi avec des billets et des pièces. Le père remet l'argent au narrateur/officiant qui fait signe de libérer les jumeaux qui sont de nouveau portés en triomphe à travers la salle.

Les deux fils, toujours aussi neutres, sont remis au père ravi qui les prend par la main et avance vers le public tandis que le chœur chante :

Bahamba bonso (luba-Shankadi)

Tous ceux qui ont célébré l'affaire des jumeaux,
Il ne faut pas me maudire,
J'essaie de grimper le bananier, mais il est glissant.
Nous aurons fêté Buhamba,
Maintenant, je ne veux plus en entendre parler.

Les spectateurs continuent à jeter des pièces sur le plateau. Les pas des danseurs martèlent les planches. La foule se retourne vers le fond de la scène pour accueillir enfin la mère des jumeaux qui arrive couverte de maquillage rouge et de colliers. Dans chaque main, elle tient un bâton au bout duquel se dresse une tête de chèvre. Signalant l'admiration dont elle est l'objet, les danseurs font une haie pour la recevoir. Signalant la crainte qu'elle inspire, ils chantent :

Mpamba wa bitole (luba-Kasayi)

Mère de jumeaux, mère de la lune,
Couverte de taches, mouchetée du pied à la tête,
Où pourrai-je me reposer ?
Qui me donnera de l'huile [pour le maquillage] ?
J'ai tant cherché l'huile pour me parer,
Tous me l'ont refusée.

La Mwambuyi subit l'épreuve de la fidélité en avalant une boule de manioc que l'officiant lui tend sur une machette. La foule sur scène et dans la salle crie son approbation. Le Shambuyi se tient derrière elle la poitrine bombée. Le chœur chante et danse autour du couple.

Mwambuyi wani tshiadi (luba-Kasayi)

Mère de jumeaux, la mienne.

Sein contre sein

Ton sein unique a produit deux enfants

Sein contre sein.

Des spectateurs trépigent dans la salle. Les pièces d'argent pleuvent sur le plateau. Un homme monte sur scène pour coller un billet sur le front de celle qui joue Mwambuyi. Les batteurs et le chœur entonnent *Kamulangu*, un chant luba associé à la célébration des jumeaux et rendu populaire à travers tout le pays¹⁶. Plusieurs spectateurs, montant sur scène pour coller un billet sur le front d'une danseuse favorite ou pour le glisser dans la ceinture d'un danseur, sont à leur tour incorporés dans la danse. Les comédiens descendent dans la salle, invitant le public à se joindre à la fête.

Une spectatrice monte sur scène tenant ses deux petites jumelles dans les bras. Les bébés sont portés par les acteurs jouant Kanku et Mbuyi, tandis que la mère est emportée dans la danse.

Une autre spectatrice se retourne vers son mari en disant : « Chéri, je pense qu'il est temps de partir ». Peu à peu les spectateurs se joignent à la fête ou décident que le spectacle est terminé et quittent la salle.

Le débordement

Tout comme il n'y a pas de ligne marquant le début du spectacle, la fin de la représentation n'est pas nette. Aucun rideau, aucun signal des lumières n'indique le moment d'applaudir ou de quitter la salle. La clôture de la fable s'annonce lorsque le narrateur — rappelant le cadre théâtral — dit : « Vous voyez ce qui est arrivé dans notre spectacle ». Graduellement, la fable ponctuée par le retour du fils aîné cède la place à la mise en scène d'une fête rituelle qui emprunte ses gestes et ses chants à plusieurs traditions populaires. À son tour, cette représentation métissée est remplacée par un événement qui déborde des parenthèses théâtrales. L'approbation du public est marquée non par les applaudissements d'usage mais par sa participation active qui coïncide avec un autre ordre rituel.

Lorsque *Kamulangu* résonne dans la salle, quand les spectateurs jettent des pièces sur le plateau et lorsque le spectateur quitte son siège pour coller un billet sur le front de la comédienne qui joue la mère des jumeaux, la frontière entre regardé et regardant — qui a tant joué dans la dynamique théâtrale de *Buhamba* — est franchie. Dès qu'une véritable Mwambuyi monte sur scène — s'offrant en spectacle avec ses deux bébés pour devenir symbole vivant de la fête — cette frontière s'écroule. Ces deux interventions sont absorbées dans la sémiologie théâtrale qui implacablement rend tout élément sujet du regard dans la fête marquée par la

16. Dans « La danse urbaine zairoise : de la performance sacrée rurale à l'esthétique de l'érotique du dancing bar » (texte inédit), Biaya décrit le succès de cette chanson à travers les médias et les *night clubs*.

générosité désintéressée des participants. L'argent déployé sur scène perd sa valeur marchande pour devenir élément sonore et visuel — musique, décor, parure — et « don du rien » (Duvignaud 1977). La femme avec ses deux jumeaux s'offre en reflet du miroir théâtral et se livre, avec les comédiens qui cèdent le contrôle du spectacle, à l'imprévisible de la fête. Glissant hors des bornes de la représentation, acteurs et spectateurs se confondent.

Le clivage qui se dessine dès lors est entre ceux qui décident de quitter la salle et la majorité qui se laisse emporter par le mouvement de la fête. Nous pourrions croire que ceux qui quittent la salle sont des bourgeois qui ne veulent pas se mêler à la foule, mais ce n'est pas forcément le cas. Contrairement à ce que Brecht souhaitait dans la séparation idéologique du public, ce n'est pas une division d'intérêts de classe qui a lieu. Si l'événement rejoint ce que Soyinka (1971) cite comme le potentiel révolutionnaire du rituel et du théâtre, ce n'est pas parce qu'il véhicule une idéologie révolutionnaire, mais parce qu'il crée une tension viscérale qui éclate dans la fête. La véritable puissance subversive de la fête est qu'elle passe outre à toute idéologie, qu'elle dépouille le participant de son statut social, qu'elle ébranle toute institution ou ordre social dans un moment éphémère.

Conclusion

Célébration de la tradition naissante et cadre réflexif de la communauté disparate, *Buhamba* est surtout une rencontre. C'est un rituel théâtral curieux qui ébranle ses fondements représentationnels pour glisser dans un événement collectif qui constitue à la fois un questionnement des valeurs de la société urbaine et un rituel identificatoire de cette communauté multiethnique. La tradition sacrée y fonctionne comme un moteur mythopoétique et un vecteur sociocritique. Il ne s'agit pas d'une validation du passé ou d'un regard nostalgique, mais d'une création active qui s'inscrit dans le devenir de la communauté.

En traitant ce spectacle dans le contexte de la tradition africaine revisitée, j'ai voulu partir d'un événement concret pour illustrer comment une tradition ancrée dans le sacré peut agir à travers un événement théâtral. *Buhamba* aurait pu être le détournement du sacré ; il s'est avéré plutôt un détournement du théâtre. En découpant *Buhamba* en trois phases — la naissance, le drame, et la fête — j'ai voulu évoquer comment la tradition fonctionne dans cette dynamique performative. La première phase est une mise au monde métaphorique qui, tout en signalant que « rien de ceci n'est vrai » crée une complicité entre les participants. Comme le rêve, ces scènes offrent des images familières et insolites qui tour à tour troublent ou rassurent le sujet. Les bribes captées des constellations symboliques de différentes traditions gémellaires mettent en espace une synecdoque collective et permettent une circulation du sujet. Dans une deuxième phase, le fil narratif et le jeu parodique permettent une distanciation par rapport au quotidien sociopolitique. Ces scènes figurant une société écartelée entre le matériel et l'éthique invitent le public à réfléchir sur l'échange des valeurs qui régit son univers actuel. Ces scènes constituent moins un discours sur les valeurs dites traditionnelles qu'un forum de réflexion. Le troisième étape balaie toute tendance moralisante du spectacle pour basculer dans l'imprévu de la fête. Les fragments

importés de diverses traditions du sacré gémellaire sont mis en scène pour ensuite verser dans une fête qui ne trouve sa raison d'être que dans le présent des participants. La Mwambuyi en chair et en os qui se présente dans cette phase finale équivaut à la fusion entre ce présent et la tradition gémellaire vivante. Incarnant l'archétype et rappelant combien le sacré infiltre le quotidien, Mwambuyi signale la basculement dans la fête qui s'échappe de ses bornes théâtrales.

Si l'on considère le spectacle dans sa totalité, tout se passe comme si ce voyage à travers des mondes mythiques et quotidiens — où le sacré et le profane, le fantasmagorique et l'actualité sociopolitique se croisent et s'interpénètrent — n'était que le pré-texte à la fête. La fête est marquée par sa générosité débridée, un cadeau que la communauté s'offre sans garantie de retour. Dans un contexte sacré, l'espoir d'intervenir auprès des forces surnaturelles ou le désir de contre-carrer leur pouvoir maléfique peut donner sens au rituel, mais non à la fête qui échappe aux structures signifiantes. Dans un contexte théâtral, la fête semble *a priori* encore plus gratuite et dénuée de sens. Au fait, qu'est-ce que le groupe réuni célèbre dans cette manifestation qui s'annonçait comme « l'éclatement de l'altérité gémellaire » sinon la vie dans tout son désordre ? Échappant à l'ordre rituel et à l'analyse, la fête est cet « excès d'énergie dont dispose l'espèce qui fait éclater le cadre social et culturel comme le rire fait éclater le corps » (Duvignaud 1977 : 281). Si la fête ne résout rien de la crise socioéconomique que le pays ne finit plus de traverser, elle constitue toutefois une rébellion microcosmique, un rire moqueur à la face des pouvoirs oppressifs.

Références

- BABCOCK A. B. (dir.), 1978. *The Reversible World : Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca, Cornell University Press.
- BAKOMBA K. D., 1974. « La palabre et ses aspects théâtraux », *Cahiers Théâtre Louvain*, 21 : 5-36.
- BELMONT N., 1992. « Quelques sources anthropologiques du problème de la gémellité », *Topique, revue freudienne*, 50 : 185-203.
- BIAYA T. K., 1985. « À propos de la conception du rêve en milieu traditionnel luluwa », *Cahier Sociologique, Économique, Culturel*, 4 : 165-176.
- DE HEUSCH L., 1973. « Le sorcier, le Père Tempels et les jumeaux mal venus » : 231-242, in G. Dieterlen (dir.), *La Notion de la personne en Afrique Noire*. Paris, Éditions du C.N.R.S.
- DOUGLAS M. T., 1963. *The Lele of the Kasai*. Oxford, Oxford University Press.
- DREWAL M. T., 1991. « The State of Research on Performance in Africa », *African Studies Review*, 34, 3 : 1-64.
- DUVIGNAUD J., 1977. *Le don du rien : essai d'anthropologie sur la fête*. Paris, Stock.
- FABIAN J., 1990. *Power and Performance : Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison, University of Wisconsin Press.
- HOBBSBAWM E. et T. RANGER, 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.

- HOURLANTIER M.- J., 1984, *Du Rituel au théâtre rituel*. Paris, L'Harmattan.
- KANTANGA-TSHITENGE J., 1969, *Les grandes périodes éducatives chez les Baluba*. Kinshasa, Imprimeco.
- KERR D., 1995, *African Popular Theater*. Londres, James Currey.
- MIKANZA M. K. M., 1982, « Les nouvelles perspectives des arts scéniques africains. Le cas du Zaïre », *Zaire - Afrique*, 168 : 487-493.
- MILLER C., 1985, *Black Darkness : Africanist Discourse in French*. Chicago, University of Chicago Press.
- , 1990, *Theories of Africans : Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago, University of Chicago Press.
- MUDIMBE V. Y., 1988, *The Invention of Africa*. Bloomington, Indiana University Press.
- , 1994, *The Idea of Africa*. Bloomington, Indiana University Press.
- N'DA P., 1979, « Les jumeaux dans les contes africains », *Recherche, culture et pédagogie*, VIII, 44 : 94-99.
- NGANDU P. N., 1976, « Buhamba, un spectacle du Mwondo Théâtre », *Zaire*, 411 : 38-40.
- NZONGOLA-NTALAJA (dir.), 1986, *The Crisis in Zaire : Myths and Realities*. Trenton, Africa World Press.
- SOYINKA W., 1971, « Drama and the Revolutionary Ideal » : 60-129, in K. L. Morell (dir.), *In Person : Achebe, Awoonor and Soyinka*. Seattle, University of Washington.
- TAUSSIG M., 1993, *Mimesis and Alterity*. New York, Routledge.
- THEUWS J., 1983, *Word and World : Luba Thought and Literature*. St. Augustin bei Bonn, Verlag des Anthropos Instituts.
- TURNER V. W., 1967, *The Forest of Symbols*. Ithaca, Cornell University Press.
- , 1969, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure*. Middlesex, Penguin Books.
- , 1982, *From Ritual to Theater : The Human Seriousness of Play*. New York, Performing Arts Journal Publication.
- WILLAME J.-C., 1992, *L'Automne d'un despotisme*. Paris, Les Afriques/Karthala.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Buhamba ou « l'ambivalence gémellaire ». Théâtre et rituel, glissements et rencontres

Buhamba est un terme luba-Shankadi qui évoque les problèmes de la naissance gémellaire considérée comme une bénédiction et un malheur dans de nombreuses traditions africaines. Référence à la duplicité de la nature et aux rites et célébrations destinés à renverser l'altérité des jumeaux. *Buhamba* a servi de point de départ et de titre à une production du Mwondo Théâtre de Lubumbashi, une troupe populaire zairoise. Dans cette œuvre, le drame gémellaire est doublé du drame qui marque l'actualité sociopolitique des spectateurs. En suivant pas à pas la recréation de l'univers symbolique et le jeu interactif d'une performance qui a débouché sur une fête, cette recherche explore les prolongements mythiques, ludiques et politiques d'une tradition sacrée dans un cadre urbain.

Mots clés : Mac Dougall, symbolisme, jumeaux, rituel, théâtre, Zaïre

Buhamba or « The Problem of Twins ». Theater and Ritual. Slippages and Encounters

Buhamba in the Luba-Shankadi language evokes the birth of twins which is considered a benediction and a misfortune in multiple African traditions. Reference to duplicitous nature and to the rituals and celebrations designed to overthrow the alterity of twins. *Buhamba* was the starting point and the title of a production by the Mwondo Theater of Lubumbashi, a popular Zairian company. In this work the drama of twinship is echoed by the socio-political drama of the audience's daily reality. Following step by step the recreation of the symbolic universe and the interactive play of a performance which led to a feast, this research explores the mythic, ludic, and political extensions of a sacred tradition in an urban setting.

Key words : Mac Dougall, symbolism, twins, ritual, theater, Zaire

Jill Mac Dougall
Theater Dynamics
927 S. 6th Street
Philadelphia, PA 19147
États-Unis