

**ÉMERGENCES CONFLICTUELLES DE LA
MARGINALITÉ IDENTITAIRE ET DU
CONFORMISME COLLECTIF : *BINTOU* DE KOFFI
KWAHULÉ**

Christina OIKONOMOPOULOU*

La présente étude a pour objet la pièce dramatique *Bintou* du dramaturge ivoirien d'expression française Koffi Kwahulé. Dans ce cadre, nous essayerons de déchiffrer le thème de la marginalité en ses liens conflictuels avec la collectivité familiale et scolaire.

*Bintou*¹ fut écrite en 1996 et éditée en 1997 par les Éditions Lansman. Sa première représentation dramatique était donnée en 1997 au Théâtre International de Langue Française avec la mise en scène de Gabriel Garran et Pascal N'Zonzi (Kwahulé, Les Francophonies en Limousin). L'action de l'œuvre se focalise sur l'héroïne éponyme, une « figure d'absolu qui a la séduction de la mort » (Chalaye, Afritheatre). Adolescente âgée de treize ans, Bintou est asociale, violente et provocante. Chef d'un gang appelé « Les Lycaons », c'est l'enfant d'une famille d'immigrés africains en France. Son plus grand rêve est de devenir danseuse du ventre, mais ses aspirations se heurtent à la décision de sa mère et de son oncle Drissa qui veulent lui imposer les règles ancestrales de leur pays, d'où sa soumission brutale au rite de l'excision et sa mort survenue à la suite d'une hémorragie.

* Université du Péloponnèse, Grèce

¹ Pour la présente étude, nous avons consulté le texte dramatique envoyé par Koffi KWAHULÉ à Christina Oikonomopoulou par courriel le 17/10/2013.

Pièce « paradigmatique » – selon son auteur– d’une intertextualité unissant le tragique grec ancien et la modernité postcoloniale (Kwahulé, 2013), *Bintou* est représentative de la « lutte de Kwahulé pour le respect des droits de l’homme » (Dahou, 2013 : 5). En raison de sa personnalité courageuse et ardente, son refus de s’assujettir aux règles injustes et inhumaines de la communauté, sa langue tranchante et sa condamnation à mort, Bintou pourrait être aisément identifiée à l’Antigone sophocléenne (Love, 2009 : 108-121) dont elle surgit en tant que double théâtralement actualisé.

À la lumière du sujet de la marginalité, signalons qu’elle constitue un des thèmes par excellence de la dramaturgie de K. Kwahulé. C’est ainsi que l’auteur opte pour une approche kaléidoscopique mais uniforme de cette thématique. La plupart du temps, le dramaturge relie la marginalité au comportement aux réactions et à la personnalité singulière de ses protagonistes, qui apparaissent soit comme des personnages ayant consciemment choisi l’exclusion pour des objectifs nobles et idéalistes, soit comme les victimes d’une collectivité qui commet des crimes contre leur liberté ontologique et leur parcours existentiel. À titre d’exemple, mentionnons sa pièce *Fama* (Kwahulé, 1998), où l’accent est mis sur l’isolement du protagoniste homonyme à cause de sa révolte contre les colonisateurs Blancs, *Le Jour où Ti’jac enjamba la peur* (Kwahulé, 2011) qui raconte la volonté de Ti’jac d’affranchir les limites fantastiques et réelles pour revendiquer sa mémoire, son passé et le cadavre de son père, et *Misterioso* – 119 (Kwahulé, 2005) où la marginalité porte sur la communauté de femmes emprisonnées et leur volonté d’abolir la claustrophobie de la réclusion verbale et physique.

Revenant à notre sujet, notons que la marginalité, telle qu’elle est incarnée par la personnalité de la protagoniste, se présente comme le fil conducteur par excellence de l’action dramatique. De cette façon, la distanciation furieuse et réactionnelle de la jeune adolescente du milieu familial et de la communauté scolaire la pousse vers la création de sa propre bande délinquante et finalement à sa mort tragique, point culminant de sa confrontation farouche et extrême avec la société. Voilà donc que dès le début de la pièce, le Chœur, constitué de trois adolescentes, porte-parole objectif de la collectivité à l’instar du Chœur des tragédies grecques antiques, fait un bref bilan de l’activité de Bintou, transgressive et provocante :

« LE CHOEUR :

Bintou
BintouBintou
Bintou tête de gang
Petite amazone de cité
La cité je n'aimais pas
L'école je n'aimais pas
La loi du Père je n'aimais pas
Bintou
BintouBintou
Bintou n'aimait que trois choses au monde
Son gang
Que sa tante appelait " Les lycaons "
Son nombril
Autour duquel elle dansait
Son couteau
Que lui avait offert Manu
Manu son petit ami
Ne voyait que par Bintou » (Kwahulé, 1997 : 2).

Or, cet isolement ne se présente pas comme le choix conscient de Bintou mais plutôt comme sa réaction contre l'environnement qui l'entoure. Dans les vers suivants du Chœur, nous constatons l'allusion d'une causalité bien distincte qui culpabilise les autres et non pas Bintou de son comportement. Ce transfert de la responsabilité marginalisante de Bintou aux collectivités est exprimé par la répétition du participe passé « poussée ». De cette façon, le chœur nous prépare à la marginalité de Bintou mais il nous invite également de l'évaluer avec une modération tolérante :

« LE CHOEUR :

Bintou
BintouBintou
Petite fleur sauvage
Poussée envers et contre tous
Poussée sur le froid béton
D'une cité où mêmes
Les flics n'osaient pas aller » (Kwahulé, 1997 : 2).

Par ajout, il s'avère nécessaire de situer la problématique de la marginalité kwahuléenne par rapport au cadre référentiel spatio-temporel de la pièce, submergé par les conditions de l'immigration, de l'altérité et

de l'oscillation entre deux cultures, l'africaine et la française, caractéristiques de l'ère postcoloniale. C'est ainsi que, selon les didascalies du dramaturge, l'action de l'œuvre se déroule dans un « modeste intérieur d'une famille d'immigrés noirs africains » (Kwahulé, 1997 : 2). De surcroît, la banlieue où vit Bintou constitue également un topos marginal et marginalisé, un cadre spatial si limitatif et dangereux qu'il devienne même prohibitif pour les instances étatiques (Kwahulé, 1997 : 2).

Si l'on procède à une première appréciation d'ensemble de la marginalité de Bintou, nous la situerons entre un niveau verbal et celui comportemental. Par conséquent, l'isolement agressif de la protagoniste et sa distanciation de la collectivité familiale et scolaire s'expriment intensément par sa parole et ses actions. Dotée d'un vocabulaire âpre, audacieux, vulgaire mais plein de vérité intransigeante, l'héroïne n'hésite à aucun moment à faire émerger à la surface le caractère malfaiteur et hérétique lié aux conditions dans lesquelles elle vit. Cela étant, devant les intentions incestueuses de son oncle Driss, Bintou choisit la parole à la place du silence. Et ses propos impressionnent par leur ton dénonciateur, hardi, éloquent, métaphorique ou réaliste, mais avant tout authentique. À propos des appétits illégitimes de Driss, la protagoniste avoue avec audace :

« **BINTOU** : Toi aussi tu me regardes, oncle Drissa.

L'ONCLE : Moi ?

BINTOU : Dans le miroir. Je l'ai senti avant même de le voir dans le miroir, ton regard. J'ai senti tes yeux ramper entre ma peau et cet " habit qui me couvre à peine le corps ". Je les ai vus descendre ensuite dans la vallée de mon dos comme une colonne de fourmis rouges, se glisser dans la faille de mes fesses et couler le long de mes jambes jusqu'aux talons. Et là, stop ! Stop parce que tes yeux auraient aimé se retrouver face à moi mais ce n'était pas possible. Alors, oncle Driss, ils ont imaginé qu'ils y étaient. Et hop ! Tes yeux m'ont aussitôt sauté entre les cuisses, telle une pieuvre. Puis, brutalement, ils se sont mis à butiner, à butiner et à butiner la crête humide de mon secret avant d'escalader la plaine de mon ventre pour aller lécher les contours de mes seins sous cet " habit qui me couvre à peine le corps » (Kwahulé, 1997 : 5-6).

Relativement à la marginalité comportementale de l'héroïne, il faut insister sur son caractère polyvalent. En effet, l'isolement réfractaire et provocateur de Bintou cible sa propre identité de genre *sexué mais aussi* les collectivités auxquelles elle s'oppose, telle que la communauté scolaire et son foyer familial.

Malgré son âge (treize ans), Bintou est représentée comme une femme consciente de ses délices érotiques qui coupent le souffle des mâles, adolescents ou adultes. Mais bien que la protagoniste semble être à l'aise avec sa sexualité, nous découvrons son caractère superficiel et factice. Ceci dit, Bintou met le désir sexuel émanant de son corps au service de sa marginalité, afin de résister aux blessures causées par l'étouffement collectif, et confirmer sa puissance en tant que personnalité émancipée et violente. L'extrait du dialogue suivant entre Driss et Bintou en est révélateur :

« **L'ONCLE** : Quand as-tu cessé d'être une enfant, Bintou ?

BINTOU : Qui te dit que j'avais cessé de l'être ? », (Kwahulé, 1997 : 6).

Or, ses réactions d'enfant font souvent effondrer le bâtiment fragile de femme-fatale, et elles lui redonnent momentanément l'innocence et la spontanéité de son âge, surtout dans des conditions de joie et d'amusement. Son ami du gang Blackout avoue : « Quand Bintou est contente, elle se jette toujours à ton cou et tu te rappelles soudain que ce n'est qu'une gamine » (Kwahulé, 1997 : 16).

Si Bintou se trouve sans cesse confrontée à la collectivité domestique et quelle se montre particulièrement inadaptée et agressive, son comportement est pourtant justifié une fois qu'il émane comme conséquence de la marginalisation forcée par les membres de sa famille. La jeune adolescente opte pour l'isolement passionné et non pour l'abdication, afin de résister avec ferveur au harcèlement implicite de son oncle, la violence verbale toxique de sa tante, la passivité maternelle et la claustration de son père. Comme le Chœur nous en informe au début de la pièce, Bintou était « bonne à rien », selon sa mère, (Kwahulé, 1997 : 3), « bonne qu'à blasphémer », selon son oncle, (Kwahulé, 1997 : 3) et « dépravée », selon sa tante » (Kwahulé, 1997 : 3). Exemple caractéristique de personne migrante n'ayant pas pu se débarrasser des préjugés et du poids de l'héritage socioculturel et religieux de son pays d'origine, choquée et humiliée par les choix de sa fille, la mère de Bintou manque de volonté et se laisse toujours faire par les décisions de Driss et de son épouse. Son consentement donné à l'excision de Bintou vient alors comme une catharsis, apte à purger la honte causée par le comportement de son enfant. La mère avoue à sa rencontre avec la veille Moussoba qui exécutera la mutilation de Bintou que :

« Quand la main n'arrive pas, c'est le bâton fourchu qui cueille le fruit. Grâce soient rendues au Consolateur. Merci d'être venue, Moussoba, merci d'avoir écouté mes appels de détresse, (Kwahulé, 1997 : 25).

D'autre part, Bintou ne reste pas indifférente à la situation passive de son père, déprimé et enfermé dans sa chambre jour et nuit, suite à son renvoi professionnel et son chômage. Dans ce cadre, la particularité comportementale subversive de Bintou se heurte à la marginalité cognitive, physique du père, reclus, indifférent, d'ailleurs sans présence scénique, et constamment abstenu de tout intérêt familial :

« **BINTOU** : Mais il m'entend. Puisqu'il passe ses journées, tapi derrière la porte, à écouter ce qui se dit. Il m'entend, maman. (Hurlant en direction des coulisses) Seulement il n'osera pas lever le cul de son siège, il n'osera pas sortir de cette chambre pour venir me dire ce qu'il y a à faire et ce qu'il n'y a pas à faire. C'est tellement commode de faire le mort, tellement tranquille de rester cloué là à ruminer contre le déshonneur d'avoir perdu son emploi, au lieu de sortir pour aller botter le cul à la vie », (Kwahulé, 1997 : 4).

Il va de soi que l'ambiance migratoire dans laquelle évolue la famille de Bintou y est mise en relief par une explicite dichotomie instaurée entre l'espace ethnoculturel géographique africain et le territoire français. Devant ce dilemme, la protagoniste est parfaitement consciente de son identité socioculturelle. Inébranlable, elle exprime avec ferveur sa préférence au pays auquel elle fut élevée et continue à vivre. Cependant, son choix conscient accentue davantage sa marginalité et son isolement de sa famille, tout justifiés qu'ils soient :

« **LA MÈRE** : Nous avons pensé à une chose bien pour toi. Des vacances. Ce serait bien que tu ailles au pays... pendant les vacances.

BINTOU : Des vacances ? Je bosse pas, je vais pas à l'école pourquoi je prendrais des vacances. Et puis je connais pas ce bled.

LA MÈRE : Justement. Tu connaîtrais les autres membres de la famille, tu saurais à quoi ressemble ton pays...

BINTOU : Mais mon pays c'est ici, maman. C'est la cité, ce quartier, ce béton, mes "mecs"... mes "Lycaons" comme dit tante Rokia. C'est ici que je suis née, et j'ai pas envie de connaître autre chose. Ça me suffit », (Kwahulé, 1997 : p. 26).

En dehors de sa marginalisation causée par les particularités négatives de son environnement familial, la personnalité déviante de Bintou se heurte à la collectivité scolaire et à celle des adolescents de

son âge. Il va de soi que l'expression la plus dominante de sa marginalité envers ces milieux sociaux est la création et la direction du gang par elle-même. Or, le paradoxe qui en émerge réside dans la décision de Bintou de lutter contre les collectivités à travers la formation d'une autre, celle de sa bande délinquante appelée « Les Lycaons » (Kwahulé, 1997 : 2) et dont elle aurait la responsabilité. Ayant emprunté leur nom « au mammifère africain connu pour ses chasses nocturnes, sa faim carnivore » et ses tueries « pour le plaisir » (Ronvel, 2011 : 12), les Lycaons constituent un groupe transgressif avec ses propres règles. Manquant de membres de genre féminin, constitué de trois garçons adolescents de seize, dix-sept et dix-huit ans – donc bien plus âgés que Bintou (Kwahulé, 1997 : 11, 13) –, le gang se trouve constamment englouti par la personnalité hypnotisante et manipulatrice de la petite protagoniste. D'ailleurs, le caractère clairement infractionnel de la bande fait contraste avec l'esprit multiculturel et tolérant qui règne parmi ses membres, d'autant plus que ces derniers sont d'origine africaine, maghrébine et européenne. D'autre part, l'influence de Bintou est si intense sur les membres de sa bande qu'ils finissent par se sentir « zombies » (Kwahulé, 1997 : 12), aveuglément obéissants et soumis aux volontés maléfiques de leur chef féminin.

À cette optique plénipotentiaire de Bintou s'ajoutent des traits caractéristiques renversés. Couronnant Bintou d'idéalisme, de transcendance mystérieuse et presque de sainteté, P'tit Jean – adolescent et candidat-membre du gang de Bintou – identifie implicitement la protagoniste à Jésus-Christ et à sa didascalie (Chalaye, Afrithéâtre). De surcroît, le dévouement aveugle de P'tit Jean, ses propos pleins d'admiration pour Bintou mais sa trahison finale fonctionnant comme des axes de sa propre identification avec Judas Iscariote :

« **P'TIT JEAN** : Bintou est une sainte... Elle aime tellement le monde m'man ! Elle nous a tous tellement aimés qu'elle a fini par nous détester. Mais même dans sa haine, il y a encore suffisamment d'amour pour sauver le monde... Lorsque je lui ai baisé les pieds, j'ai été comme touché par la grâce, comme si j'avais dit une prière juste... [...] Que Christ-Jésus me pardonne Bintou ! Cette fille est une sainte et personne ne le voit », (Kwahulé, 1997 : 22-23).

D'autre part, les pseudonymes donnés aux trois membres du gang par Bintou fonctionnent en tant que « processus de restructuration identitaire permettant au groupe marginal de regagner une zone de visibilité et de transparence sociale », (Rioux, 1998 : 639). Dans ce cadre, Okoumé l'Africain sera appelé « Blackout » (Kwahulé, 1997 : 11), Kader le Maghrébin aura le surnom « Kelkhal » (Kwahulé, 1997 : 11), et Emmanuel l'Européen portera le pseudonyme de « Manu » (Kwahulé, 1997 : 13). Bintou, rêvant de devenir danseuse de ventre, empruntera son pseudonyme « Samiagamal » (Kwahulé, 1997 : 14) à la fameuse danseuse égyptienne Samia Gamal du XX^e siècle (El Khayat, 2011 : 83). Ce baptême offert par Bintou à l'instar de Jésus, à tous ses amis de la bande vise à les plonger dans l'illusion d'une identité rêvée qui pourrait les faire échapper à la suffocation scolaire et sociale. Pourtant, l'auto-confirmation en tant qu'êtres exceptionnels et héroïques sera accomplie via leur participation à des actes violents et transgressifs, comme le vol d'une voiture (Kwahulé, 1997 : 12), l'entreprise des actions extrêmes mettant leur vie en danger sérieux (Kwahulé, 1997 : 13) ou encore pire la mise à feu de l'école (Kwahulé, 1997 : 14).

Marginalisé et marginal, le profil tautologique de Bintou est rarement dévoilé par elle tout au long de la trame narrative. Cela étant, sa personnalité ainsi que son trajet vers sa mort sont tracés surtout par les personnages qui l'entourent, faisant partie de son gang ou de la communauté familiale et scolaire. Cette distanciation de l'héroïne envers son *ego* et l'intériorisation réflexive qui en émerge sont nettement exprimées grâce à l'usage par Bintou de la troisième personne du singulier pour parler soit d'elle-même soit des principes qui la définissent en tant qu'entité individuelle indépendante et émancipée : « Écoute-moi bien. Bintou a horreur de trois choses : qu'on me parle de père, qu'on me fasse perdre mon temps et qu'on ne tienne pas sa parole », (Kwahulé, 1997 : 33). Cependant, vient un moment unique dans le récit dramatique où la protagoniste se dénuide existentiellement pour parler de son présent et de son avenir. Sorte d'oracle donnée sur son sort tragique et exprimée de manière laconique mais grave, la tirade de Bintou résume en quatre phrases saccadées les étapes les plus significatives de sa vie et de sa position envers sa mort qui approche : « Je m'appelle Bintou. Mes mecs m'appellent Samiagamal. J'ai treize ans. Je sais que je ne verrai jamais éclore mes dix-huit ans, mais ça ne me fait rien », (Kwahulé, 1997 : 21). En réalité, ces propos contribuent à l'effondrement du profil cruellement transgressif de Bintou, renforcent

davantage sa modélisation future de fille-victime des coutumes meurtrières, tout en contribuant à l'émergence de sa victimisation injuste et tragique, causée par son excision et l'hémorragie meurtrière.

Nonobstant, ce rare moment d'introspection de Bintou trouvera son reflet amplifié durant le dernier monologue de la protagoniste, quelques instants avant sa mort et après l'accomplissement du « voyage ancestral », (Chalaye, Afritheatre). En réalité, cette tirade de Bintou vient balayer toute sa marginalité et sa violence verbale et comportementales, tout en les remplaçant par la sérénité, la douceur, le bonheur la paix avec sa famille et la solidarité qui l'unit à ses Lycaons. Véritable Christ féminin s'étant crucifié ou bien Antigone sophocléenne de banlieue moderne (Love, 2009), consciente de sa torture mais heureuse de l'avoir subie comme si c'était le moyen cathartique de sa marginalité, Bintou retrouve la candeur de son âge et l'amour dont les collectivités lui avaient privé :

« **BINTOU** : Evidemment papa n'est pas venu. Même un jour pareil il a préféré se cloîtrer dans sa chambre. Merci maman, merci pour la robe. Elle est belle, elle est vraiment très belle. Ce voile rouge serti de pierres précieuses est somptueux. Je suis comblée. Je ne soupçonnais pas que de me marier me remplirait d'autant de bonheur. Je suis heureuse, maman, heureuse à embrasser le monde entier. Mes Lycaons ! [...] Oh mes Lycaons ! (Elle les embrasse à tour de rôle) Maintenant que vous êtes là, mes rois mages fous, comme dit P'tit Jean... y'a que P'tit Jean pour parler comme ça! P'tit Jean ! Où est P'tit Jean ? (P'tit Jean apparaît) Ne sois pas timide, allez viens. (Elle le serre contre elle). [...]. D'où crie tout ce sang sur tes mains, P'tit Jean ? (Il plonge son visage dans ses mains et traverse la scène en courant) Ma robe aussi est tachée. Je perds mon sang, les mecs, tout mon sang. Maman, je me vide de ma vie, je me vide de moi-même, de tout. Tout ce sang. Je ne savais pas que j'avais autant de sang en moi... », (Kwahulé, 1997 : 39).

Après cette analyse du thème de la marginalité dans la pièce *Bintou* de Koffi Kwahulé, nous devons insister sur trois axes essentiels de notre analyse interprétative. D'abord, que la personnalité de Bintou est tracée en tant qu'archétype d'adolescence représentatif de la réalité diasporique des banlieues des grandes villes européennes contemporaines. Dans ces communautés fermées dont le dynamisme replié rappelle souvent le ghetto, les adolescents sont orientés vers la marginalité et la transgression à cause du fonctionnement problématique ou déficitaire des collectivités dans lesquelles ils vivent, comme la famille ou l'école qui oscillent entre le legs socioculturel et religieux de leur pays d'origine

et la réalité subversive occidentale. Deuxièmement, le dramaturge a bâti le profil identitaire de Bintou en ayant recours à la sémiologie d'une réserve mêlant des images et des associations provenant des symboles religieux ou littéraires, comme Jésus-Christ ou Antigone de Sophocle. Mais, l'apport le plus essentiel de Koffi Kwahulé reste indéniablement son habilité à transformer le parcours de Bintou en un modèle universel de survivance contemporaine, dévorée par les ambiguïtés et les arbitraires du conformisme collectif, responsable d'ailleurs de la plupart des marginalisations qui ruinent la liberté et l'autonomie individuelle.

BIBLIOGRAPHIE

BARRIÈRE, Caroline, *Le théâtre de Koffi Kwahulé – une nouvelle mythologie urbaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.

CHALAYE, Sylvie, « Fiche sur *Bintou* de Koffi Kwahulé », in *Afrithéâtre*, s. d., [consulté le 09/11/2014], disponible sur

http://www.afritheatre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=910>

DAHOU, Malika, « Les Nouvelles thématiques et les mutations dans le théâtre noir africain francophone au détour du XXI^e siècle (des années 90 aux années 2000) », in *Interfrancophonies-Mélanges*, 1-23 2013, [consulté le 01/12/2014], disponible sur :

<<http://www.interfrancophonies.org>>

EL KHAYAT, Rita, *La Femme artiste dans le monde arabe*, Paris, De Broca. 2011.

KWAHULÉ, Koffi, *Les Francophonies en Limousin* [consulté le 16/11/2014], s.d., disponible sur

<<http://www.lesfrancophonies.fr/KWAHULE-Koffi>>

- *Bintou*, Belgique (Manage), Lansman, 1997, pièce envoyée par courriel à Christina Oikonomopoulou le 17/10/2013.

- *Fama*, Belgique (Manage), Lansman, 1998.

- *Misterioso – 119*, Paris, Éditions Théâtrales., 2005.

- *Le Jour où Ti'jac enjamba la peur*, 2011, pièce envoyée par courriel à Christina Oikonomopoulou le 17/10/2013.

LOVE, Chris, 2009, « Koffi Kwahulé's *Bintou* and Sophocle's *Antigone*: the silent form of adaptation », in *New Voices in Classical Reception Studies*, Issue 4, 108-121.

RIOUX, Liliane, « Les dimensions spatiale et culturelle de la marginalité –Une approche psychosociologique », in Guillaud, Dominique, Seysset Maorie et

Walter Annie, A., *Le voyage inachevé à Joël Bonnemaison*, Paris, ORSTOM-PRODIG, 1998, p. 635-640.

RONVEL, Audel, *Le Loup-garou dans la littérature contemporaine – De l’imaginaire fictionnel aux mises en scène sociales*, Paris, Publibook, 2011.