

Renata Jakubczuk

Université Marie Curie-Skłodowska

 <https://orcid.org/0000-0003-4692-0729>

renata.jakubczuk@umcs.pl

Relations familiales brouillées dans quelques pièces africaines

RÉSUMÉ

Le présent article propose une étude de la crise des relations familiales à partir d'une sélection de six pièces de dramaturges africains contemporains peu étudiés jusqu'ici. Après avoir présenté les problèmes rencontrés par ces jeunes dramaturges africains face à l'utilisation de la langue et aux difficultés de publier leurs textes, l'étude aborde différents types de crise que peut vivre aujourd'hui une famille africaine : crise d'adolescence dans *Bintou* de Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire), « crise » financière dans *La Dernière enveloppe* de Pierre Mumbere Mujomba (République démocratique du Congo), crise familiale liée à l'inceste dans *Einsteinnette* de David-Minor Ilunga (RDC), crise sociale dans *Tour de contrôle* de Célestin Kasongo (RDC), crise de couple dans *À bout de sueurs* de Hakim Bah (Guinée), crise migratoire dans *Passe pas, l'homme !* de Faustin Keoua-Leturmy.

MOTS-CLÉS – crise, famille, théâtre africain, Kwahulé, Mujomba, Ilunga, Kasongo, Bah, Keoua-Leturmy

Dysfunctional Family Relationships in Some African Theater Plays

SUMMARY

This article – focusing on six selected plays by contemporary African playwrights, until now sparsely analyzed – offers a study about the crisis of family relationships. After presenting the difficulties encountered by young African playwrights with their link to the use of a single language and the problems of publishing their texts, the study addresses different types of crisis that a family, African or not, is experiencing at the present time: adolescent crisis in *Bintou* by Koffi Kwahulé (Ivory Coast), financial “crisis” in *The Last Envelope* by Pierre Mumbere Mujomba (Democratic Republic of the Congo), family crisis related to incest in *Einsteinnette* by David-Minor Ilunga (DRC), social crisis in Célestin Kasongo's *Control Tower* (DRC), couple crisis in *À bout de sueurs* by Hakim Bah (Guinea), migration crisis in *Passe pas, l'homme !* by Faustin Keoua-Leturmy (Congo).

KEYWORDS – crisis, family, African theater, Kwahulé, Mujomba, Ilunga, Kasongo, Bah, Keoua-Leturmy



1. Prolégomènes : crise de langue

Continent exotique pour les sociétés occidentales, l'Afrique ne saurait être considérée comme un espace homogène. La première division qui s'impose est la division géographique entre les pays du Maghreb, au nord, où domine la langue arabe et les pays de l'aire subsaharienne, appelée aussi l'Afrique noire, où cohabitent plusieurs langues nationales. Une autre division, liée à l'héritage colonial, dessine les zones d'influence des grandes puissances politiques mondiales comme la France ou l'Allemagne, anciens colonisateurs. En ce sens, l'Afrique demeure l'espace où continuent de se jouer les conflits d'intérêts des puissances mondiales dont la ligne de démarcation recouvre celle des isoglosses : « La crise des langues n'est qu'un aspect de la crise, permanente, des sociétés, et peut-être une manière d'en masquer en partie la nature essentiellement politique »¹.

Selon Dany Toubiana, « sur le continent africain, le français coexiste à côté des langues nationales ou de l'arabe et représente un trait d'union à l'intérieur comme à l'extérieur du continent »². En effet, il semble que le français reste la seule langue présente à travers toute l'Afrique : du Nord au Sud, de l'Algérie³ à Madagascar, mais aussi d'Ouest en Est, du Sénégal à Djibouti⁴. Une « omniprésence » souvent considérée comme un néocolonialisme voilé⁵. De ce fait, ceux qui écrivent du « théâtre négro-africain d'expression française »⁶ sont souvent partagés. D'une part, pour être compris de leurs compatriotes et être joués sur les scènes locales, opter pour la langue nationale semble le plus opportun. D'autre part, pour dépasser l'audience de leurs pays respectifs et se faire entendre par un public international, ils sont obligés d'utiliser une langue internationale. Leur travail « réside dans la fabrication d'une langue hybride, un langage composé autour de formes théâtrales et de sonorités musicales en étroite relation avec la musique de jazz et les symboliques qu'elle suppose »⁷, écrit Fanny Le Guen sur la production de Koffi Kwahulé, mais cette constatation peut s'appliquer à nombre d'auteurs d'origine africaine.

¹ J. Maurais (dir.), *La Crise des langues*, Paris, Le Robert, 1985, version numérisée au Québec par le Conseil supérieur de la langue française : <http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?txiggcplpuspi4%5bfile%5d=publications/pubf102/f102ch1.html#table>, consulté le 11 avril 2022.

² D. Toubiana, *Traversées de la subversion. Les dramaturgies d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 13.

³ Il est à noter cependant que le gouvernement algérien a ordonné l'arabisation du pays, marginalisant de ce fait la production francophone.

⁴ Cf. J. N. Njiké, *Civilisation progressive de la francophonie*, CLE International, 2003.

⁵ Cf. I. Sadowska-Guillon, « Quelques aspects néocolonialistes de la francophonie théâtrale », *Critical Stages / Scènes Critiques*, The IATC Webjournal, 2014, 10.

⁶ K. D. Traoré, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Le Manuscrit, 2008, p. 18.

⁷ F. Le Guen, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Belles de jazz*, Acoria Éditions, 2016, p. 10.

2. Entre dramaturgie et performance

La dramaturgie africaine est un champ d'investigation bien particulier eu égard à la difficulté d'accéder aux textes, cette production, dans sa grande majorité, n'étant pas éditée⁸. Dans le monde francophone, il existe des festivals, des concours censés faciliter la publication de la création locale, mais ces possibilités sont peu nombreuses et sont parfois dévoyées... Citons toutefois les concours organisés par Radio France Internationale dans l'Afrique de l'Ouest, Tarmac des Auteurs, Africalia dans l'Afrique des Lacs (zone francophone de la colonie belge), etc.

Pour autant, un texte dramatique ne vit pas seulement sa vie littéraire sur le papier : il a avant tout vocation à être joué sur une scène de théâtre où ses personnages doivent être incarnés par des comédiens. Dans le contexte africain, cette dichotomie, bien marquée, se manifeste par la performance, en prise sur les traditions : rites, danses, fêtes ancestrales, etc.

À cet égard, il faut compter avec une pratique africaine bien attestée qui consiste à jouer devant les autres membres de la collectivité des scènes imaginaires susceptibles d'arriver à tout un chacun, manière de performance destinée à préparer les gens à affronter la réalité. L'idée est qu'en cas de crise, chacun sache comment réagir⁹. C'est aussi le rôle du théâtre d'aujourd'hui.

Dans cette perspective, notre étude entend se focaliser sur les relations familiales brouillées telles qu'elles s'expriment dans quelques pièces d'auteurs africains venant de la zone subsaharienne, occidentale et centrale, comme Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire), Pierre Mumbere Mujomba, David-Minor Ilunga, Célestin Kasongo (tous trois issus de la République démocratique du Congo), Faustin Keoua-Leturmy (Congo) ou Hakim Bah (originaire de la Guinée). Chacun des auteurs retenus met en scène une famille plus ou moins dysfonctionnelle. Une famille qui fait face à divers problèmes du quotidien, qui affronte différentes formes

⁸ On ne peut passer sous silence un phénomène particulièrement répandu dans la région des Lacs connu comme « la littérature grise ». Celle-ci peut être définie de deux manières : il s'agit soit de documents difficiles à obtenir qui ne sont pas disponibles dans les circuits classiques de distribution, soit de documents dactylographiés ou imprimés, produits à l'intention d'un public restreint. Dans la région des Lacs, elle est abondante, écrite ou orale, échangée entre connaisseurs, mais très rarement publiée. Cf. J. N. Njiké, *Civilisation progressive de la francophonie*, CLE International, 2003, p. 62.

⁹ On rencontre aussi des situations inverses, comme des confessions publiques où l'on pardonne à ses adversaires, comme au Rwanda où, après le génocide de 1994, les autorités ont inventé les gacaca, des tribunaux en plein air. Ceux-ci fonctionnent comme une sorte de thérapie de groupe durant laquelle les gens doivent reconnaître leur part de responsabilité et se pardonner. Mais ce qui est encore plus intéressant pour notre sujet, c'est le fait que ces gacaca constituent un héritage de la coutume rwandaise où les problèmes trouvaient leurs solutions en étant débattus sous un arbre à palabres. Belle manière de recourir au théâtre pour résoudre les problèmes du quotidien (*ibid.*, p. 68).

de crises : crise conjugale, crise de la parentalité (conflit de générations), crise de la solitude (recherche de proches), etc. À travers ces textes, on insistera sur la diversité, mais aussi sur l'universalité des problèmes abordés par ces auteurs africains.

3. Crise externe

La représentation de la famille et de ses troubles n'a rien de nouveau en littérature. Bien au contraire, depuis l'Antiquité, le canevas des relations familiales sert à mettre en scène les problèmes politiques ou sociaux. Qu'il s'agisse des péripéties d'Œdipe avec toute la tragédie personnelle qui pèse sur lui, du dilemme d'Antigone qui doit choisir entre la loi divine/universelle et la loi humaine, de la décision de matricide qu'Oreste et Électre auront à prendre pour venger leur père, toutes les difficultés s'expriment sous couvert de relations familiales compliquées et dérégées.

Comme le faisait la mythologie, la littérature contemporaine – qu'elle soit occidentale ou africaine – s'appuie sur cette cellule sociale de base qu'est la famille pour exposer les problèmes dont souffrent les sociétés modernes. Pauvreté, inégalités, corruption, trafic d'organes, migrations, révolte des jeunes du fait du manque de perspectives, trahison ou inceste, la nouvelle dramaturgie africaine convoque les traumatismes de la société post-moderne.

La première pièce que nous souhaitons évoquer ici est *La Dernière enveloppe* de Pierre Mumbere Mujomba¹⁰, drame très riche en significations. La quatrième de couverture la présente ainsi : « Une histoire entre farce et cauchemar ? Ou une allégorie de la situation de l'Afrique d'aujourd'hui ? À chacun de juger... »¹¹. L'intrigue – aux allures policières – se noue autour de la disparition mystérieuse d'une enveloppe contenant 10 dollars américains, le salaire mensuel d'un modeste professeur d'anglais. Le pauvre Mafikiri travaille chez une femme riche, Mama Domina, propriétaire de quelques dizaines de villas « pharaoniques » où le luxe est porté au paroxysme, d'avions privés, de centaines de voitures... Le lecteur/spectateur assiste à « un affrontement loufoque qui tourne au dialogue de sourds »¹² entre les protagonistes : la Patronne Mama Domina, son neveu Boulos, le pauvre professeur d'anglais Frédéric Mafikiri et l'archidomestique Kisimba.

¹⁰ Pierre Mumbere Mujomba vient d'une région provinciale de la République démocratique du Congo. Né en 1956, il a vécu la période difficile du régime Mobutu. Comédien et metteur en scène, il a fondé et dirigé plusieurs compagnies de théâtre en RDC. Dramaturge, mais aussi romancier, lauréat de nombreux prix littéraires au Congo, en France, aux États-Unis, au Chili. Après avoir représenté *La Dernière enveloppe* dans son pays natal, en 2002, il a dû quitter son pays, trouvant asile en Californie, où il réside actuellement.

¹¹ P. Mumbere Mujomba, *La Dernière enveloppe*, Morlanwelz, Lansman, 2002.

¹² J. Chevrier, Préface à *La Dernière enveloppe* de P. Mumbere Mujomba, Morlanwelz, Lansman, 2002, p. 8.

L'enquête de Mama Domina et les accusations de trois autres personnages dévoilent leurs relations mais font aussi ressortir leurs secrets, notamment le trafic d'organes humains, activité principale de la Patronne.

La pièce donne à voir trois modèles de famille différents. Premièrement, une famille traditionnelle catholique, celle du professeur d'anglais, où il est le seul à subvenir aux besoins des siens. Composée d'une dizaine de personnes, les misérables dix dollars mensuels suffisent à peine à ne pas mourir de faim. Quand Caroline Makiadi, la femme de Frédéric Mafikiri, se rend chez Mama Domina où elle apprend que son mari a passé la nuit « dans les hôtels », elle accuse : « Frédéric, c'est ça la fidélité dans le meilleur et le pire que tu m'avais jurée devant témoins ? »¹³. Elle le menace de se jeter dans le fleuve s'il ne lui remet pas l'argent nécessaire pour soigner son enfant malade. On note la terrible pauvreté de ces gens qui, en dépit de leur formation, ne sont pas en mesure de faire vivre leur famille de façon décente. Mais cette situation met en relief le fossé qui sépare cette famille de celle de Mama Domina, phénomène caractéristique des sociétés en voie de développement. Deuxièmement, la famille polygame de Kisimba. Le lecteur/spectateur ne connaît pas les détails de son fonctionnement mais, compte tenu de la manière dont se comporte le domestique vis-à-vis de l'épouse du professeur d'anglais, il y a lieu de conclure à des relations brouillées. Kisimba tente sa chance auprès de Caroline à qui il promet une vie meilleure, sans plus de soucis financiers. Le lecteur/spectateur peut se montrer surpris de voir un domestique mieux gagner sa vie qu'un professeur... Enfin, Mama Domina et son neveu Boulos forment une famille moderne, « occidentale » – dans le mauvais sens du terme. La tante est mariée, mais son compagnon vit ailleurs pour ne pas la déranger au quotidien... Elle a une fille adulte qui couche avec le « énième » mari de sa mère et qui ne s'adresse à elle que quand elle a besoin d'argent. Quant au neveu, il profite de la vie en dépensant l'argent de Mama Domina à l'aide d'« omnicartes »¹⁴ sans plafond. Les trois familles traversent donc une crise, dont l'origine est chaque fois différente. Une fois le rideau retombé, le lecteur/spectateur demeure perplexe, la pièce se terminant sur une pluie de dollars américains. Tombant du ciel, les billets de banque recouvrent la scène. Serait-ce la proposition du dramaturge pour résoudre les problèmes des protagonistes ? ou, au contraire, une suggestion que l'argent ne fait pas le bonheur ? La pièce n'y répond pas...

Il est possible d'interroger de la même manière une pièce du Guinéen Hakim Bah, né en 1987. Diplômé de l'Université Paris-Ouest Nanterre en mise en scène et dramaturgie, connu aussi bien en Afrique qu'en Europe, ce jeune dramaturge francophone est l'un des plus appréciés¹⁵. Écrite et publiée en 2015, sa pièce, inti-

¹³ P. Mumbere Mujomba, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵ Hakim Bah a reçu de nombreux prix (Prix RFI Théâtre, Prix des Journées Lyon des Auteurs de Théâtre, Prix d'écriture théâtrale de la ville de Guérande, Prix des Inédits d'Afrique et d'Outremer, Prix du public au festival Text'Avril, prix Lucernaire...) et bourses (Institut Français/Visas pour la création, Beaumarchais, CNL, Aide à la création de ARTCENA, région IDF, DGCA),

tulée *À bout de sueurs*¹⁶, est basée sur un fait divers, une tragédie familiale : celle de deux jeunes Guinéens partis chercher une vie meilleure en Europe et retrouvés morts de froid dans le train d'atterrissage d'un vol Conakry-Bruxelles.

Sur ce canevas, Hakim Bah met en scène un couple qui traverse une période de crise. Les époux ne vivent pratiquement plus ensemble : Bachir évite de passer du temps à la maison et Binta se sent seule et lasse de s'occuper du foyer et des enfants. Sous l'influence de ce que lui dit son amie Fifi :

Une femme comme toi / belle comme toi / jeune comme toi / n'a rien à faire ici / Rien à faire toi ici / À se laisser crever par un salaud mari ou pas m'en fous / moi / Et puis c'est quoi un mari qui va brouter ailleurs un mari qui laisse les cuisses de sa femme pour aller ouvrir d'autres cuisses un mari qui rentre quand la femme dort déjà un mari qui va jeter son pognon ailleurs alors que sa femme en demande hein hein / Non non non te laisse pas faire / Si le sol te brûle les pieds c'est que tu ne cours pas assez / vite / Ailleurs toi aussi tu dois aller voir / Voir loin / Voir grand / C'est là-bas que ta place est / Là-bas / Loin / Pas ici pas ici¹⁷,

Binta part en France vivre sa vie auprès d'un homme rencontré sur Internet. Mais elle manque vite à ses enfants, Alpha (treize ans) et Biro (neuf ans). Comme à Bachir, qui succombe sous le poids des tâches domestiques quotidiennes... Échouant à contacter Binta, le mari abandonné décide de la rejoindre en Europe et de la persuader de rentrer à la maison. Une tâche difficile car Binta s'est remariée et vit avec un autre homme tout en travaillant comme prostituée. Le mythe qu'elle cultivait d'une autre vie, « ailleurs » et « loin », s'est révélé illusoire et, finalement, tragique pour toute la famille : les enfants trouvent la mort dans l'avion, le mari se suicide et Binta est jetée dehors par son nouveau compagnon et expulsée faute de papiers. De nouveau, on est face au drame d'une famille pauvre mais aussi face à des difficultés liées au fonctionnement du couple, problème universel qui touche nombre de gens dans le monde¹⁸.

L'intrigue de *Passe pas, l'homme !*, pièce du Congolais Faustin Keoua-Leturmy¹⁹, touche aussi à l'immigration. C'est encore le mirage des illusions qui ressort du dialogue entre les deux protagonistes :

Cf. Document de la Compagnie Paupières Mobiles préparé en 2019 pour la mise en scène d'*À bout de sueurs*, disponible en fichier pdf : À BOUT DE SUEURS – Compagnie paupières mobiles – Weebly, <https://paupieresmobiles.weebly.com>, consulté le 18.12.2021.

¹⁶ H. Bah, *À bout de sueurs*, Carnières-Morlanwelz, Lansman 2015.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁸ Les statistiques sur le nombre de divorces dans le monde sont parlantes. En France, plus de 45% des mariages finissent par une rupture, cf. <https://www.justifit.fr/b/guides/droit-famille/divorce/combien-de-couples-divorcent-en-france/>, consulté le 15 avril 2022.

¹⁹ Dramaturge, romancier, comédien et metteur en scène, Faustin Keoua-Leturmy travaille surtout au Burkina Faso. Il a déjà bénéficié de plusieurs résidences d'écriture en France et, en 2014, d'une bourse du gouvernement français. *Passe pas, l'homme !* a été mise en scène le 16 juin 2010 à l'Institut Français de Ouagadougou par l'auteur, en 2013, la pièce a reçu le Prix Inédits d'Afrique et Outremer et a été éditée chez Lansman, en 2014.

Soul : [...] Mais pour un gars comme toi qui vient de Madrid, sept mille francs CFA, c'est un pipi de chat.

Demba : À t'entendre parler, on croirait que tout est facile là-bas. Ça ne se passe pas comme tu l'imagines. Tu crois VRAIMENT²⁰ que tout est nickel, qu'il y a du boulot partout pour tous ceux qui ne sont ni trop exigeants ni trop paresseux ?! Tu crois vraiment que tout le monde mange à sa faim ?! Tu te trompes mon frère. Là-bas aussi on fait des sales boulots pour trois fois rien. Là-bas aussi on dort sur la rue. Là-bas aussi ils inventent les restaurants du cœur pour que les traîne-misère ne meurent pas de faim. Tu me fais rire.

Soul : Excuse-moi²¹.

Le monde tel que le voient les migrants comme Soul tient à la vision utopique d'une Europe riche et accueillante qui contraste avec la vision dystopique qu'exprime Demba. Cette dichotomie, sensible dès l'exposition de la pièce, caractérise aussi la pièce précédente où Binta a quitté son mari et ses deux fils pour partir chercher une vie meilleure.

Nous n'avons pas identifié de liens de parenté entre les personnages dans la pièce de Faustin Keoua-Leturmy, mais c'est la famille qui motive le départ des hommes : « [...] j'ai vu les miens dépérir [...] j'ai pris la route avec en tête une seule idée : gagner de l'argent et leur envoyer de quoi vivre décemment »²². Même si son père ne lui a jamais dit qu'il l'aimait et si sa mère a une horde d'enfants plus jeunes que lui, Soul comprend parfaitement que tous ont besoin de lui pour survivre.

Dans les trois pièces évoquées, on peut observer l'impact des conditions extérieures sur la vie familiale : situation politique conflictuelle, corruption, pauvreté, chômage..., tous ces facteurs qui sont aujourd'hui le quotidien du monde actuel, et pas de la seule Afrique.

4. Crise interne

La pièce suivante que nous nous proposons d'envisager, *Bintou*, de Koffi Kwahulé²³, se trouve à la charnière entre deux formes de crise car, à l'instar du drame précédent, elle met en scène une famille d'immigrés africains (crise externe), mais, en même temps, nous assistons à une crise familiale aiguë entre les parents et leur fille (crise interne).

Bintou, une fille de treize ans, vit dans la banlieue défavorisée d'une grande ville européenne. Tout porte à croire qu'il s'agit de Paris, mais l'auteur ne le

²⁰ C'est l'auteur qui souligne.

²¹ F. Keoua-Leturmy, *Passe pas, l'homme !*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2014, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 18-19.

²³ Quelques mots sur l'auteur : Koffi Kwahulé est né en 1956 en Côte d'Ivoire. Après des études à l'Institut National des Arts à Abidjan, il poursuit à Paris, à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre et à la Sorbonne, dont il sort titulaire d'un doctorat. Il est aussi praticien du théâtre, menant une carrière de metteur en scène et d'acteur au Théâtre Noir de Paris. Il est enfin auteur de plusieurs pièces de théâtre, dont *Bintou*, parue en 1997 chez Lansman.

précise pas explicitement. Elle est la fille unique de parents immigrés qui ont quitté le continent noir quinze ans auparavant. Jusqu'au licenciement du père, la famille arrivait à joindre les deux bouts. Mais cette crise professionnelle a un impact direct et déterminant sur le comportement de la jeune fille. Comme son père sombre dans la dépression après avoir perdu son travail, Bintou abandonne l'école et forme un gang avec trois garçons beaucoup plus âgés qu'elle. Défiant toute forme d'autorité, elle ne vit plus que pour deux choses : sa bande, dont les membres veulent à tout prix lui plaire, et la danse du ventre, dont elle répète inlassablement les mouvements. Bintou rejette catégoriquement sa famille et les valeurs traditionnelles qu'elle tente de lui inculquer. Sa mère fait tout son possible pour aider sa fille et la maintenir dans le droit chemin, mais elle n'y parvient pas. Bintou est plus forte qu'elle. Sa tante et son oncle interviennent alors pour lui imposer les lois de la communauté africaine. La tante est jalouse de la jeune fille, l'oncle manifestant des tendances incestueuses. Sans les écouter non plus, Bintou quitte la maison familiale pour tracer sa propre voie. Mais son oncle fait appel à un toxicomane d'une bande rivale pour l'enlever et la ramener dans le giron familial où elle doit être excisée. Bintou ne survivra pas à ce rituel chamanique qui aurait dû « la purifier et mettre fin au chaos qui l'habite, dans cette société urbaine de l'Europe postmoderne »²⁴. La fillette n'a ni su ni pu se retrouver dans ces différents modèles, ni, surtout, trouver son identité propre au sein d'une société à laquelle ses parents sont demeurés étrangers. Bien qu'elle-même soit née en Europe, Bintou éprouve combien sont inconciliables le mode de vie familial et celui de la société d'accueil. La divergence entre les règles apprises à la maison et la réalité s'est avérée ingérable car comment accepter, dans une famille traditionnelle (patriarcale) comme la sienne, un chef de famille qui s'enferme dans sa chambre après avoir perdu son travail et une mère, jusque-là au foyer, qui doit faire le ménage chez les autres pour joindre les deux bouts ? Face à cette crise qui se prolonge, Bintou choisit une voie qui l'éloigne de ses proches et, là encore, il est possible d'ouvrir vers d'autres sociétés et d'autres immigrés affrontés aux mêmes problèmes identitaires.

Mais la crise que vit la protagoniste éponyme n'est pas la seule que montre la pièce où l'auteur ménage un vrai panorama de modèles familiaux, chaque membre de la bande de Bintou provenant d'une autre culture et, même, d'un autre continent. Le dramaturge prend bien soin de le préciser dans les didascalies initiales : « Manu : Type européen. Dix-huit ans. Emmanuel de son vrai nom. Petit ami de Bintou ; Kelkhal : Type maghrébin. Dix-sept ans. Kader de son vrai nom ; Blackout : Type africain. Seize ans. Okoumé de son vrai nom »²⁵. Tels sont les membres du gang de Bintou : les Lycavons.

²⁴ C. Barrière, *Le Théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 82.

²⁵ K. Kwahulé, *Bintou*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1997, p. 4.

Ils font face au gang des « Pitbulls », dirigé par P'tit Jean, un toxicomane. Suivant les indications scéniques, sa mère « peut être aussi bien noire que blanche ou jaune »²⁶, il en va donc de même pour P'tit Jean. Son père est en prison, condamné à perpétuité, sa mère, une catholique orthodoxe, a des moyens très réduits. Une scène très cruelle montre P'tit Jean ravager l'appartement, gifler sa mère et lui voler le crucifix en or qu'elle porte au cou, dernier objet précieux qu'il lui reste. Conflit de générations ? Crise d'adolescence aiguë ? Pour le jeune homme, la crise de jeunesse (d'identité ?) semble très profonde. Et, pour Fanny Le Guen, les problèmes que soulève le dramaturge sont universels : « La violence de son écriture qu'il [Koffi Kwahulé] compose en partie à travers la voix de puissantes figures féminines ne connaît ni frontières géographiques ni limites corporelles »²⁷.

La pièce suivante que nous avons retenue vient de la République démocratique du Congo. Elle fait partie d'un ouvrage collectif publié par Lansman Éditeur à l'issue d'un concours organisé en 2011 par Africalia et le Tarmac des Auteurs. David-Minor Ilunga en est l'un des trois lauréats. Né en 1986 à Kinshasa, économiste de formation, il débute son aventure théâtrale en 2003. Il est membre du projet « Les écritures kinoises ». *Ensteinnette* est sa première pièce éditée. Voici l'argument du drame tel que la quatrième de couverture le présente : « Le père a perdu son boulot, la mère essaie de joindre les deux bouts pour nourrir son petit monde, la fille se débat avec ses études et le fils ne rêve que de musique. Bref une famille presque ordinaire. Une famille où le père vénère sa fille pour ses brillants résultats scolaires et où la mère pardonne tout à son fils chéri »²⁸. Les quatre personnages sont ramenés à des numéros qui les dépersonnalisent (UN, le père ; DEUX, la mère ; TROIS, le fils ; QUATRE, la sœur).

De prime abord, les règles régissant les relations entre les membres de la famille n'ont rien d'extraordinaire, une cohabitation s'instaurant entre quatre personnages adultes, *signum temporis*... Mais, sous les apparences, couve une crise profonde, parents et enfants s'adressant de lourds reproches, tandis que se font aussi jour des griefs entre les époux et chez leur progéniture. Un et Deux, que plus rien n'unit, s'accusent mutuellement d'infidélité : Un suggère que Deux se prostitue pour nourrir la famille, Deux rappelant que, quand les enfants étaient petits, le père cherchait tous les prétextes pour s'éclipser avec une jeune assistante... À présent, au chômage, il ne quitte pratiquement plus son *locus amoenus* où il a tout le nécessaire sous la main : « Un jour ton homme me croise au salon, prête à prendre la route pour l'école. Dès que je passe près de lui, il me stoppe net. [...] Il me renifle, saisit ma main et me conduit dans la salle de bain. [...] Je me suis rhabillée

²⁶ *Ibid.*

²⁷ F. Le Guen, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ D.-M. Ilunga, *Ensteinnette*, in *Théâtre congolais contemporain. République Démocratique du Congo*, Lansman, 2011.

et... il m'a conduite vite fait à l'école... Où étais-tu maman ? »²⁹, reproche la fille à sa mère. Cette dernière en est d'ailleurs consciente qui, lors d'une dispute, crie à son époux : « J'en ai marre de jouer à la bonne femme douce et équilibrée même quand son homme saute de sa couche en pleine nuit et s'en va monter la garde dans la chambre de son "Einsteinnette" [...] »³⁰. Les relations incestueuses entre le père et la fille débouchent sur une grossesse non désirée qui met fin aux projets de Quatre de poursuivre un cursus à l'université.

À l'instar des relations déviantes entre Un et Quatre, celles qui s'établissent entre Deux et Trois manifestent des signes de dérèglement car, à trente-deux ans, le fils recherche toujours la protection de sa mère pour ne rien faire de sa vie : « Tu es un parasite. [...] Ce n'est pas parce que je te sers de couverture que je ne peux pas te déshabiller »³¹, constate la mère avec amertume. Quant aux rapports de Trois avec sa petite sœur, ils sont régis par une jalousie réciproque : Quatre aimerait être aussi libre, aussi insouciant et aimée de sa mère que Trois, qui lui avoue : « Depuis tes couches, j'ai eu envie d'enfoncer du coton dans ta petite bouche. Je te lisais comme celle qui est là pour bousiller ma couche d'ozone. Bouffer mon espace vital masculin. [...] Tu m'as arraché mon père. Partagé ma mère »³². Si l'univers de référence de la pièce renvoie au continent noir, la famille présentée rompt avec le stéréotype de la famille africaine en situation précaire où la femme reste au foyer et où les enfants ne peuvent pas suivre d'études. Par ailleurs, en abordant la difficile thématique de l'inceste, le jeune dramaturge se place dans la lignée des auteurs qui traitent de problèmes universels longtemps restés tabous.

« Toute l'histoire de *Tour de contrôle* [de Célestin Kasongo³³] est un souvenir vivace et tourmenté d'un drame familial embrasé par l'indiscrétion, la cupidité et la manipulation de Mungrandi »³⁴, protagoniste et narrateur omniscient qui détient le pouvoir de manipuler les autres personnages de la pièce. Le lecteur/spectateur est mis au courant des événements par une analepse grâce au récit du propriétaire d'une cabine téléphonique.

Après dix-huit ans d'une absence causée par la famille de Maria, Pingo revient *incognito* dans son pays natal. Autrefois, Maria et lui étaient fiancés et Lolita est le fruit de leur amour, « une balle perdue »³⁵ selon Mungrandi. Maria a désormais

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 32.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 39.

³³ Célestin Kasongo (né en 1969 à Kolwezi) est acteur de théâtre et écrivain. Il dirige une troupe amateur à Lubumbashi en même temps qu'il donne des cours de chimie.

³⁴ F. Kabeya, « Maria et Lolita, personnages atypiques du théâtre congolais contemporain », in S. Chalaye et D. Traoré (dir.), *Théâtres d'Afrique au féminin*, L'Harmattan 2015, *Africultures*, n° 103-104, p. 110.

³⁵ C. Kasongo, *Tour de contrôle*, in *Théâtre congolais contemporain. République Démocratique du Congo*, Lansman, 2011, p. 51.

une dizaine d'enfants avec son mari légitime. Pingo, lui, n'a pas de famille et ne peut plus avoir d'enfants. Il propose donc à Lolita, sa fille biologique, de l'accompagner en Europe où elle poursuivrait son éducation abandonnée à 13 ans et vivrait auprès d'un père qui ne rêve que de la faire profiter de ce qu'il a construit. Mais les projets de Lolita sont différents : elle rêve de « devenir strip-teaseuse de grande renommée ou star de films pornos »³⁶... Par le biais de Mungrandi, narrateur autodiégétique, tout le monde apprend la vérité, qui, comme dans la fameuse pièce de Henrik Ibsen *Le Canard sauvage*, détruit la vie de tout le monde.

Dans cette famille, la crise n'est pas chose nouvelle puisque l'origine de ses malheurs se trouve dans les coutumes ancestrales forçant les jeunes filles à épouser un membre de la tribu. Maria s'est révoltée contre cette vieille tradition locale en offrant sa virginité à Pingo, son amoureux. Tant que le secret était gardé, Maria pouvait mener une vie normale et conserver le respect de la communauté, en accord avec les prescriptions familiales et avec sa propre conscience. Mais le bavardage de Mungrandi a causé un grand malheur : « Valises éventrées, habits déchirés, meubles cassés, assiettes fracassées, casseroles trouées, lit et matelas sens dessus dessous, passage à tabac de toute la ribambelle qui ne comprenait rien à l'attitude monstrueuse de leur père... »³⁷ lequel, finalement, a incendié l'appartement et s'est suicidé. Dans une société patriarcale, l'homme-mari n'a pu supporter l'adultère de sa femme et le fait d'avoir élevé l'enfant d'un autre homme qui, en outre, avait, le premier, possédé sa femme.

5. En guise de conclusion

Ce bref examen de six pièces africaines a permis de montrer, par delà continents, pays, religions, âge, statut social, l'universalité des problèmes familiaux et des besoins des individus : l'estime des autres, les sentiments, la patience, l'attention des proches, l'exercice de la liberté.

Parlant des dramaturgies contemporaines de l'Afrique noire, Sylvie Chalaye constate : « Loin d'une Afrique de carte postale, cette nouvelle génération d'écrivains déconcerte et affirme son droit à l'originalité et à l'impertinence. Ces écritures, enfin désinhibées, se pensent au monde et ont entrepris de retourner l'aliénation en force de changement »³⁸. Les pièces de notre corpus en attestent. Toutes proportions gardées, les problèmes que vivent les familles africaines, avec leurs particularismes, ne divergent pas des crises que connaissent les familles occidentales.

Si, dans la plupart de ces pièces, la famille relève du modèle patriarcal (*Bin-tou*, *À bout de sueurs*, *Einsteinette*, *Tour de contrôle*), les relations entre les époux

³⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁸ S. Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004, la quatrième de couverture.

évoluent vers un modèle plus démocratique (sauf dans *Tour de contrôle*). Il est vrai que les protagonistes sont confrontés à des situations difficiles liées au chômage des pères dans *Bintou* et *Einsteinnette* ou à la trahison et au départ de Binta dans *À bout de sueurs*, mais, face à cette situation de crise, on assiste à une sorte de renversement des rôles, les hommes s'enfermant à la maison en reconnaissant leur échec tandis que les femmes s'affirment de plus en plus fortes en assumant la responsabilité de la famille. Un exemple quelque peu caricatural est présenté dans *La Dernière enveloppe* où Mama Domina règne de façon absolue en imposant à son entourage une sorte de matriarcat... La famille qu'elle fonde se veut moderne, libre et libérée des clichés, mais il s'avère que c'est un échec total : plusieurs maris successifs ne lui ont pas assuré la sécurité qu'une femme recherche auprès d'un homme.

En terminant, nous aimerions souligner que les dramaturges africains de la génération contemporaine abordent des sujets délicats, considérés souvent comme tabous, longtemps passés sous silence. Ce silence est d'ailleurs caractéristique de l'écriture contemporaine car « [...] les sujets abordés par les énonciateurs sont d'une extrême gravité qui rend risquée toute initiative tendant à les développer de manière approfondie »³⁹.

Bibliographie

Ouvrages analysés :

- Bah, Hakim, *À bout de sueurs*, Carnières-Morlanwelz, Lansman 2015
 Ilunga, David-Minor, *Einsteinnette*, in *Théâtre congolais contemporain. République Démocratique du Congo*, Lansman, 2011
 Kasongo, Célestin, *Tour de contrôle*, in *Théâtre congolais contemporain. République Démocratique du Congo*, Lansman, 2011
 Keoua-Leturmy, Faustin, *Passe pas, l'homme !*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2014
 Kwahulé, Koffi, *Bintou*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1997
 Mumbere Mujomba, Pierre, *La Dernière enveloppe*, Morlanwelz, Lansman, 2002

Ouvrages critiques :

- Barrière, Caroline, *Le Théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*, Paris, L'Harmattan, 2012
 Chalaye, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004
 Chevrier, Jacques, Préface à *La Dernière enveloppe* de P. Mumbere Mujomba, Morlanwelz, Lansman, 2002
 Kabeya, Fabien Honoré, « Maria et Lolita, personnages atypiques du théâtre congolais contemporain », in *Théâtres d'Afrique au féminin*, éd. S. Chalaye et D. Traoré, L'Harmattan 2015, *Africultures*, n° 103-104, <https://doi.org/10.3917/afcul.103.0108>

³⁹ D. Traoré, « Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone », *L'Annuaire théâtral*, 2013, (53-54), p. 209.

- Le Guen, Fanny, *Le Théâtre de Koffi Kwahulé. Belles de jazz*, Acoria Éditions, 2016
- Maurais, Jacques (dir.), *La Crise des langues*, Paris, Le Robert, 1985, version numérisée au Québec par le Conseil supérieur de la langue française : http://www.csLf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?tx_iggcplplus_pi4%5bfile%5d=publications/pubf102/f102ch1.html#table, consulté le 11.04.2022
- Njiké Jackson, Noutchié, *Civilisation progressive de la francophonie*, CLE International, 2003
- Sadowska-Guillon, Irène, « Quelques aspects néocolonialistes de la francophonie théâtrale », *Critical Stages / Scènes Critiques*, The IATC Webjournal, 2014, 10
- Toubiana, Dany, *Traversées de la subversion. Les dramaturgies d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 2010
- Traoré, Dominique, « Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone », *L'Annuaire théâtral*, 2013, (53-54), p. 201–213, <https://doi.org/10.7202/1031162ar>
- Traoré Klognimban, Dominique, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Le Manuscrit, 2008

Renata Jakubczuk, professeur à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin, chercheuse au sein de la Chaire de la linguistique appliquée. Son intérêt scientifique porte sur l'histoire du théâtre et la dramaturgie française et francophone contemporaines. Auteure d'articles sur la littérature française et francophone du XX^e et XXI^e siècles (Camus, Sartre, Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Dubé, Barbeau, Gélinas, Tremblay, Micone, Danis, Mouawad, Willems, Viallon, Kwahulé, Tarnagda, Mujomba, Ilunga, Kasongo, Kombe, Bah) et de deux livres en littérature comparée : *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski* (Lublin 2009), *Téo Spychalski : Dépassement scénique du littéraire* (Peter Lang 2015).

