
**Dynamiques culturelles dans les dramaturgies de conflits : lecture à travers
L'habit ne fait pas le moine de Patrice Ndedi Penda et *La succession de Wabo Deffo*
de Jean Paul Tueche**

Birwe Godwe

ENS, Université de Maroua, Cameroun

birwe91@gmail.com

Reçu : 29 /11 / 2023 ; Accepté : 18 / 01 / 2024, Publié : 31/01/2024

ABSTRACT: *The aim of this article is to highlight the dramaturgical writing processes put in place by the authors to resolve conflicts in a culturally bogged down context. The conflict dramas studied here offer alternative approaches to managing the outcome of a conflict without violence. These plays include in their dramaturgical logic negotiation, mediation, conciliation, arbitration, among others. The article, through a socio-critical approach, made it possible to focus attention on the journey of the mediating characters. Their ultimate goal is to reach an agreement or a solution to the conflict situation.*

KEYWORDS : Transformation ; conflict ; dialogue; tolerance ; dialogue of cultures; resolution.

RÉSUMÉ : *Cet article a pour objet la mise en évidence des procédés d'écritures dramaturgiques mis en place par les auteurs pour résoudre des conflits dans un contexte culturellement enlisé. Les dramaturgies de conflits en étude ici proposent des approches alternatives pour gérer le dénouement d'un conflit sans violence. Ces pièces de théâtre incluent dans leurs logiques dramaturgiques la négociation, la médiation, la conciliation, l'arbitrage, parmi d'autres. L'article, à travers une approche sociocritique a permis de focaliser l'attention sur le parcours des personnages médiateurs. Ces derniers ont pour but ultime d'arriver à un accord ou à une solution à la situation conflictuelle.*

MOTS-CLÉS : Transformation ; conflit ; dialogue ; tolérance ; dialogue des cultures ; résolution.

Introduction

Espace de représentation des rencontres des cultures par excellence, le texte théâtral est un tremplin pour l'exercice du dialogue et de la tolérance. La création dramatique est le lieu privilégié de frottement de personnes d'horizons et de personnalité divers qui exposent la vulnérabilité de leur être dans les décharges émotionnelles propres à cette activité. La production d'un texte dramatique amène le dramaturge à briser certaines barrières culturelles dressées autour des personnages, pour communier à fond avec les autres protagonistes. C'est le cas dans *L'habit ne fait pas le moine* de Patrice Ndedi Penda et *La succession de Wabo Deffo* de Jean Paul Tueche où les dramaturges mettent en scène des personnages aux rôles aussi variés que Le sorcier, Le Chef traditionnel, Le Prêtre, les villageois... Ce mélange favorise des interactions profondes qui peuvent soit renforcer, soit détruire des relations pour la vie. Mais pour faire avancer le projet du vivre ensemble, le dialogue des cultures et la tolérance sont convoqués pour minimiser les différences et maximiser les points par rapport à la cohabitation des personnages. À travers la Sociocritique, cet article interroge les modalités de représentation de résolution de conflits mises en place par les dramaturges pour assoir une culture de dialogue et de tolérance culturels utiles pour le règlement des conflits, sur les conditions esthétiques de mise en place de la paix.

1. Conflit et dramaturgie

1.1. Contexte d'inscription du conflit dans le texte théâtral

Le théâtre africain est un fait culturel et un genre artistique éminemment social. Son choix pour la mise en scène du processus de résolution du conflit est indiqué car il est un moyen de prise de conscience, de culture et de formation. Il éveille les consciences des peuples sur les pratiques culturelles rétrogrades. Dieudonné Niangouna, cité par Frédérique Le Compte note que « pour faire du théâtre en Afrique, il faut boxer la situation » (2015 : 67). Ce propos ressort tout le lien fort qu'a le théâtre avec la société dans laquelle il est produit. Cet art a toujours évolué dans ce sens, s'appuyant sur les traditions et sachant trouver les moyens d'incarner des aspects toujours nouveaux des dynamiques sociales et culturelles. Il transforme permanemment la situation, s'inscrivant dans une nouvelle interprétation de la culture.

Dans ce sillage, notons que les conflits résultent des différentes perceptions et manières de penser différemment par les hommes en société. Ils sont également les résultats du contact avec l'autre ethnie, l'autre culture, l'autre religion. Ils peuvent être tributaires de la volonté de contrôler, de protéger ou de conquérir ce que l'on considère comme sien. Les textes dramatiques choisis pour illustrer cette communication s'inscrivent dans cette logique. En effet, la pièce *La succession de Wabo Defo*, du dramaturge Jean Paul Tueche est construite autour d'un conflit né de la volonté des personnages de conquérir un pouvoir qu'ils considèrent comme appartenant à chacun d'eux, les ayants droit du notable Wabo Defo. Ils souhaitent chacun se l'approprier. Or, la coutume appréhende ce pouvoir qui revient de fait aux progénitures du défunt notable sous un angle collectif ou communautaire ; c'est-à-dire, sa conquête doit se faire collectivement. Pour ce qui est de *L'habit ne fait pas le moine* de Patrice Ndedi Penda, le conflit émane du fait que l'un des protagonistes, notamment le Prêtre Fara, conçoit autrement le sacerdoce. Pour lui, il faudrait permettre aux hommes de Dieu de se marier, de jouir des plaisirs de ce monde au même titre que leurs ouailles. C'est ainsi que l'on constate que depuis son arrivée à la tête de la paroisse du village, les femmes ont commencé à donner naissance à des enfants qui étrangement ont des « oreilles d'éléphants », qui ressemblent curieusement à celles du prêtre. Bulu, le sorcier du village est l'une de ses victimes. Il s'en plaint auprès de Ndika, l'autorité coutumière de la contrée. À partir de ces deux situations conflictuelles représentées dans les deux pièces, il y a nécessité de faire évoluer la tradition afin d'apporter une solution durable à ces conflits inhérents à la rencontre des cultures et à la différence de perceptions. Un travail de délimitation du conflit dans le corpus est nécessaire en ce sens que l'antagonisme représenté ici est différent, bien que le texte dramatique offre une image de la société, lorsque l'on se base sur le prince de la vraisemblance au théâtre.

1.2. Circonscription du conflit dans le texte dramatique

Pour les spécialistes de l'esthétique dramaturgique, le conflit est le moteur de l'action théâtrale. Il assure plusieurs fonctions, dont l'exposition du problème, source de conflit dans la pièce. Dans une pièce de théâtre, les tensions sont en effet exposées dès les premières scènes. Cela permet de poser les bases d'une action théâtrale. Dès cet instant (exposition), l'attention du lecteur/spectateur est suffisamment éveillée. En fait, selon Frédérique Lecomte, le théâtre, c'est « là où la parole peut être dite, où le combat peut être exprimé » (2015 : 94). Ainsi, dès les premières scènes de *L'habit ne fait pas le moine*, le lecteur est informé du conflit au cœur de la pièce. L'un des protagonistes, le Sorcier Bulu accuse le Prêtre Fara « de faire des choses peu catholiques avec [sa] femme » (Ndedi Penda, 2003 : 31) et demande à en découdre avec lui. On peut remarquer que la première pièce contient un début de conflit ou de tension dans les scènes d'exposition. *La succession de Wabo Defo* est à ce titre un autre exemple significatif. Le lecteur/spectateur découvre en effet dans des scènes qui révèlent une problématique autour de laquelle va se construire toute la pièce. En fait, selon la coutume, chaque notable de son vivant doit désigner son successeur testamentaire. Or, pour le cas de Wabo Deffo, il n'a pas désigné son héritier.

Ce qui ouvre la voie à un conflit au sein de la famille où chaque fils souhaite prendre la place du défunt père ; ce qui est légitime.

Si le conflit se situe au début des pièces de théâtre et qu'il construit l'intrigue principale de la pièce, c'est donc bel et bien qu'il est essentiel au déroulement de l'action dramatique. C'est ce qui amène Etienne Badiou à affirmer que « un texte de théâtre commence quand deux « personnages » ne sont pas d'accord. Le théâtre inscrit la discordance. » (Cité par Jean Pierre Ryngaert, 1993 : 33).

Le conflit entre les différents personnages de la pièce fait progresser l'intrigue car il modifie leurs comportements et les pousse à changer pour s'adapter. De même, il pousse les personnages à agir. Les comportements changent donc en fonction de l'intrigue. La pièce de Patrice Ndedi Penda, *L'habit ne fait pas le moine* met en scène le personnage du Chef qui va mettre sur pied des stratagèmes pour se rapprocher de Fara le prêtre et le prendre à son propre jeu. De même dans la pièce de Jean Paul Tueche, l'aveu de Tatuene, notable de la cour, entraîne une avalanche d'actions : sa condamnation selon les règles coutumières et la mise sur pied par le Chef d'une méthode pour départager les fils, potentiels successeurs du défunt notable.

L'affrontement entre les personnages dans le cadre du conflit qui les oppose révèle leur vrai caractère, et informe-le public/lecteur sur leur psychologie. Ainsi dans *L'habit ne fait pas le moine*, le conflit qui est mis en scène montre le caractère libertin de Fara le Prêtre. De plus, dans l'acte 3 scène 1, Bulu le sorcier lui-même révèle sa croyance durant une opposition avec le Chef. De même dans *La succession de Wabo Deffo* la confrontation entre le Chef et l'Étranger, dans la case des génies nous révèle le caractère corrompu de Tatuene, l'importance de la communauté, et la nécessité de faire impliquer la tradition dans les actions allant dans le sens du règlement des conflits.

Les luttes menées par les personnages dans les pièces de théâtre servent donc notamment à faire tomber leurs masques. Ainsi, avec la progression de l'intrigue, les caractères des personnages sont révélés, par leurs actions et réactions autour du conflit auquel ils sont confrontés. Le conflit est donc un élément essentiel d'une pièce de théâtre car il permet de faire progresser l'intrigue en permettant aux personnages d'évoluer en révélant leurs caractères. Ces comportements et ces caractères marquent le lecteur en créant de l'émotion et en définissant le registre d'une pièce de théâtre.

Le théâtre est par excellence le lieu du conflit et plus précisément du conflit social. C'est essentiellement le cas du théâtre africain qui a une dimension didactique et dont l'objectif est d'éduquer tout en divertissant. Généralement, il dénonce une société fortement hiérarchisée, et condamne les privilèges que s'octroient certains. Il présente des conflits entre des individus qui constituent un type social. Il s'agit donc d'un affrontement symbolique. Le personnage est souvent en lutte contre la société. Il incarne une certaine forme de révolte. C'est le cas du Fara dans *L'habit ne fait pas le moine*, qui tente de revendiquer ses droits et d'échapper à sa condition : « oui, je vais avec les femmes ; oui je fais les enfants, trêve d'hypocrisie ! La majorité des prêtres, que ce soit à Rome, en France, au Portugal, en Belgique ou ailleurs, ne respectent pas ce vœu de chasteté. Aux Etats-Unis, pour le contourner, les prêtres vont avec les enfants, les violent. On parle de pédophilie ! Les prêtres ne sont pas responsables ! Le célibat des prêtres est une camisole de force, pour des fous. » (Ndédi Penda, 2003 : 86). Le conflit théâtral peut également opposer le Pouvoir, l'Autorité à un groupe social qui lui offre une certaine résistance. Dans *La succession de Wabo Deffo*, le dialogue des personnages confronte le Chef aux notables et successeurs corrompus. Le conflit se donne libre cours sans pour autant venir à bout de leur résistance passive qui se termine par un dialogue des cultures comme solution à la cristallisation de la situation conflictuelle.

2. La dramaturgie des conflits

2.1. Une dramaturgie de l'entre deux

La production dramatique tient compte des enjeux et des implications induits par l'acte dramaturgique. Comme annoncé ci-dessus, le conflit constituant le soubassement de la création dramatique détermine la qualité et la forme dramaturgique du texte livré au public. La nature du conflit détermine la nature de la dramaturgie (Pavis, 2007 : 18). C'est dans cette perspective que les deux dramaturges auteurs du corpus inscrivent leurs productions dans l'intermédialité et défendent « la porosité ou le caractère mouvant des frontières entre différents médias artistiques, afin d'instaurer un effet de continuité entre eux » (Nizar Mouakhar, 2018 : 7). C'est ce qui peut être appelé ici « œuvre-continuum ». Sa spécificité réside dans un échange/dialogue entre des composantes hétérogènes ou « artefacts intermédiaires », pour reprendre les mots de Mahler cité par Nizar Mouakhar faisant partie du même ensemble ; et ce, au profit d'une œuvre anticonformiste, insituable, inclassable. Sur cette question, la pensée de Cathérine Naugrette est assurément fort révélatrice. Elle stipule que « toute pensée sur le théâtre reflète la pluralité de l'objet lui-même et son interaction avec les autres pratiques artistiques. », (Naugrette, 2016 : 19). Cette citation référence clairement le dialogue des cultures dans la pratique dramaturgique.

Suivant le mot de Durand (1975 : 112), comme le cinéma, le théâtre est un langage hétérogène, dans lequel on repère facilement la présence de signifiants très différents qui viennent « s'empiler » les uns sur les autres. Ces différents systèmes signifiants ou codes sont eux-mêmes homogènes ; c'est leur combinaison qui est hétérogène. Une première approche de la spécificité de la forme dramatique sera donc possible à partir de la définition suivante : le théâtre sera étudié comme une combinaison spécifique et hétérogène de plusieurs codes culturels qui sont tous homogènes mais ne sont pas forcés d'être spécifiquement théâtraux.

Jürgen Ernst Müller (2000), l'inventeur du concept qui sied à cette pratique dramaturgique le définit comme le « fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs médias et qu'il intègre à son propre contexte ». L'exégèse de cette définition appliquée aux textes dramatiques du corpus positionne *L'habit ne fait pas le moine* et *La succession de Wabo Defo* aux rangs de premiers médias dans lequel s'invitent au second rang d'autres médias qui établissent entre eux et les premiers médias une suite de corrélations itératives et continues. Ou plutôt, les pièces de théâtres « comme médias principaux accueillent dans leurs structures dramatiques d'autres médias auxquels elles donnent une impulsion nouvelle tout comme ceux-ci lui dictent leurs systèmes analogiques. » (Birwe, 2022 : 156). Cette dynamique de compensation mutuelle entre les différents médias instaure un nouveau type de texte théâtral où l'imaginaire dramatique traditionnel côtoie désormais le virtuel médiatique moderne.

En effet, *L'habit ne fait pas le moine* de Patrice Ndédi Penda intègre dans son esthétique une représentation du théâtre. Elle se présente ainsi :

Boulou :

Je vais te dire, moi, ce que Dieu dira à ce jugement dernier. Il verra ce Fara, dans la foule des fidèles de Jésus-Christ et appellera : "Emmanuel ? Emmanuel ?"

Jésus-Christ répondra : "Oui Père ?"

Quel est donc cet homme qui se cache dans le dos des autres fidèles ? Il ne doit pas avoir la conscience tranquille..."

"C'est ton serviteur, Père. Il a été prêtre"

"Emmanuel, dira Dieu, je sais à quel point tu es généreux et bon. Mais ce prêtre a abusé de ta confiance. C'est un dangereux fourbe. Si nous le gardon ici au paradis, tu verras bientôt de larges oreilles décollées pousser aux anges. Pardon, envoie-le chez Lucifer !" (Ndedi Penda, 2003 : 35).

Les procédés par lesquels le théâtre intègre dans sa textualité d'autres médias sont multiples et ces médias varient d'une pièce à une autre. Il arrive qu'en essayant de singer la vie, le personnage dramatique parvient à créer consciemment ou non, une scène digne d'une séquence théâtrale. Cette pratique est qualifiée de mise en abyme par des chercheurs (Salas Murillo, 2017 ; Abiteboul 2011) de l'intermédialité théâtrale. La séquence théâtrale ci-dessus montée par le personnage Boulou en est une. Le moyen d'insertion de cet épisode est la *charge*. C'est un procédé très usité lorsqu'il s'agit d'un travail sur les échanges ou transferts dans la littérature. Elle est selon les mots de Genette (1992) une imitation sur un ton moqueur. Cette représentation du jugement dernier permet de tourner en dérision ce prêtre « aux oreilles décollées », qui n'hésiterait pas à les transmettre aux anges. Boulou se moque du prêtre, mieux, le "charge" afin de le discréditer auprès du Chef. Pour lui, vu que Dieu lui-même ne veut pas de lui dans son "enclos", il n'y a pas de raison pour que lui, Boulou le grand sorcier du village, ne « le tue de ses propres mains ». Toutefois, si le chef lui refusait cette faveur, « il l'attendrait en enfer ».

Le procédé employé se poursuit sur un ton eschatologique, car la dernière phrase de la réplique de Boulou explique, mieux, "prophétise" ce qu'il fera à ce parjuré dans l'au-delà, lors du jugement dernier. Cette mise en scène permet de capter l'attention du lecteur en le faisant rire et l'amène à mener une profonde réflexion sur le comportement des prêtres.

La volonté des dramaturges, contemporains, de satisfaire leur public est empreinte dans leurs productions. Plus spécifiquement, le langage dramatique est plus éclectique, marqué par une appropriation des techniques d'écriture appartenant à d'autres arts, médias et autres moyens de communication. Compte tenu de l'importance des nouvelles technologies de l'information et des arts dans tous les domaines de la vie actuelle, car reflétant « autant la diversité que la complexité du monde et des identités composites » (Fotsing, 2014 : 130), il est normal que le théâtre camerounais ne reste pas à l'écart ; il ouvre, au contraire, toutes grandes ses portes à l'intertextualité (Fotsing, 2012) ; l'acceptation de ce procédé permet d'extasier le public (Müller, 2000 : 111) car il revitalise la fonction du drame.

Il est reconnu de plus en plus aux productions dramatiques camerounaises des formes de création inédites. Innovatrices, elles se distinguent en rompant les codes du langage dramatique conventionnel au moyen d'une esthétique interdisciplinaire, de la remise en question et de la transformation des procédés dramatiques, ainsi qu'en utilisant de nouvelles technologies, des arts, des textes sacrés pour le développement d'une écriture dramatique originale. Les pièces de théâtre analysées dans le cadre de cet article sont un exemple de création intermédiaire, dans lesquelles sont ébranlées, voire effacées, les frontières entre les disciplines artistiques et entre les médias. Il ne s'agit donc pas de demander si telle ou telle œuvre est intermédiaire, mais d'examiner sa façon de l'être (Fotsing, 2014 : 129), ainsi que les enseignements qui s'en dégagent car « la signification de ces textes et de leurs éléments sont contaminés par leur contexte intermédiaire » (Müller, 2000 : 115). « Elle indique surtout l'importance croissante des anciens et nouveaux dispositifs médiatiques pour la construction de la réalité sociale et des modalités d'interaction de ces dispositifs avec cette « réalité ». (Müller, 2000 : 110).

La théorie genettienne dans *Palimpsestes* avec les pratiques de l'intertextualité relève du phénomène d'emprunt, d'appropriation ou de transformation par divers procédés littéraires dont la citation. En effet, selon Paul Aron (2014 : 120), la citation « est l'emprunt qu'un récit fait à un autre discours. » Elle sert généralement à étayer ou appuyer un point de vue (Gadenne, 1997 : 9). Ainsi, nous sommes de l'avis du critique Robert Fotsing Mangoua (2012) que les textes dramatiques constituant le corpus foisonnent de références intertextuelles. Ce qui frappe lorsque l'on lit les deux pièces citées ci-dessus, c'est l'érudition des dramaturges dans le maniement de cette technique.

Dans son acception simpliste, l'interartialité est l'interaction entre les arts. En l'occurrence, les arts classiques impliquant des genres tels que la peinture, la sculpture, la musique, la littérature, etc. Faisant l'historique des relations intermédiatiques, Jürgen Ernst Müller considère que « l'interartialité ne se limite pas à la reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques, elle s'inscrit dans une tradition poétologique » (Müller, 2000). Toutefois, il a préalablement précisé l'existence de points communs indéniables entre interartialité et intermédialité. Ce qui laisse croire qu'il y a interdépendance entre les deux notions, ou du moins, comme le pense Fotsing Mangoua (2010), l'interartialité fait appel nécessairement à l'intermédialité. Au demeurant, l'implication de l'intermédialité dans le domaine de l'interartialité nécessite de prime abord un jeu de médias. La dramaturgie de l'entre deux se définit également à travers le statut des personnages.

2.2. Le personnage médiateur, un sujet pluriculturel

Le pluriculturalisme implique la notion d'addition. Un sujet pluriculturel est un sujet compétent dans plusieurs cultures. Il s'agit souvent d'individus issus d'une minorité ethnique ou d'enfants de couples mixtes. Ils développent une forme d'alternance culturelle qui exige la maîtrise d'au moins deux langues.

Le pluriculturalisme implique de s'identifier à certaines des valeurs, croyances et/ou pratiques d'au moins deux cultures, ainsi que d'acquérir les compétences qui sont nécessaires pour participer activement à la vie de ces cultures. Les individus pluriculturels sont des individus qui disposent des connaissances, des dispositions et des savoir-faire linguistiques et comportementaux dont ont besoin les acteurs sociaux opérant dans au moins deux cultures (Byram, 2009 : 6).

Il faut donc noter à la suite de ces éclaircissements que les personnages centraux, médiateurs, représentés dans le corpus sont dotés d'une identité hybride. *L'habit ne fait pas le moine* où le personnage du Chef, Ndika, est avant tout un guide spirituel pour son village. De ce fait, il maîtrise les us et coutumes en place. En effet, à la Scène II (Ndedi Penda, 2003 : 21-41) Ndika expose ses savoirs culturels dans le dialogue aux prises avec Boulou. Il sait par exemple que la pêche aux *mbéâ-towê* est un moment propice pour la liberté d'expression : « Tu sais bien qu'au cours de cette pêche nocturne, la liberté d'expression est totale. Les secrets les mieux gardés peuvent être dévoilés à haute voix, dans l'impunité absolue. » (Ndedi Penda, 2003 : 29). Toutefois, cette coutume qui promeut la liberté de s'exprimer connaît des limites. Et le Chef maîtrise parfaitement les contours, car, le lecteur apprend dans l'une des répliques que « la coutume interdit à quiconque de répéter au village, ce qui se dit sur le fleuve » (idem). Au-delà de la position des coutumes à l'égard de la liberté d'expression, Ndika maîtrise également d'autres sujets sur la culture traditionnelle, notamment le respect des interdits au sein de la chefferie (2003 : 38), la conduite de la palabre selon les coutumes et trancher les affaires selon la tradition : « il y a deux manières de régler cette affaire : je fais battre le tam-tam, tout le village afflue à la chefferie et je vous juge publique... » (Ndedi Penda, 2003 : 82).

Parallèlement à ces savoirs coutumiers, Ndika est également nanti de connaissances chrétiennes. Il en dispose quelque peu plus que prêtre Fara d'ailleurs : « C'est la condamnation de Jésus... et elle

sera aussi la mienne ! » (Ndedi Penda, 2003 : 95). « Fara, donne-moi la Bible. » (Boulou frappe... Fara passe la Bible au chef). « À présent, déshabille-toi ; donne-moi la soutane. L'habit ne fait pas le moine. » (Ndedi Penda, 2003 : 96). Au-delà de ces deux domaines qu'il maîtrise, le chef est également instituteur. Il dispose donc des connaissances livresques.

Un fervent chrétien. Il assume ses fonctions traditionnelles sans rejeter le christianisme. Les didascalies indiquent qu'il porte sur lui son « chasse mouche » et n'hésite pas à se vêtir « du costume de juge coutumier ».

En ce qui concerne personnage du Chef dans la pièce de Jean Paul Tueche, il est traditionnaliste et s'assure en même temps du respect des lois de la République dans le processus de désignation du successeur afin qu'il ne soit émaillé d'incidents susceptible de trouble à l'ordre public. Il les juge utile pour le bien être de sa communauté : « Chef : Écoutez-moi ! Ces messieurs sont des agents de l'État ! Par conséquent, on ne peut les chasser de ce village comme vous le soutenez. Je vous ai toujours dit d'être propre pour votre bonheur. Ils sont en train de nous faire un grand bien. » (Tueche, 1992 : 47). Il faut donc dire à ce stade que l'inscription du conflit au cœur de la dramaturgie bouscule les normes esthétiques, notamment l'action, le style et même le statut des personnages. Toute chose qui postule pour une sortie honorable de crise.

3. La résolution de conflit sur scène, un processus dynamique

3.1. La transformation du conflit

Transformer un conflit fait référence à l'ensemble des transformations sociales nécessaires pour aboutir à une sortie d'un conflit. Il s'agit de troquer les relations négatives entre les parties en conflit ainsi que les compositions politiques, sociales et économiques qui sont à l'origine de ces tensions. La transformation de conflit souligne l'utilité de transmutations structurelles, relationnelles et culturelles de long terme. Il se pose donc la question de la mise à terme des tensions et construire une stabilité désirable et durable. Les dramaturges mettent en place un processus de changement inclusif à résultats immédiats. Ils s'attaquent tout aussi bien aux symptômes qu'aux causes profondes du conflit.

Selon l'UNESCO, « le respect de la diversité des cultures, la tolérance, le dialogue et la coopération sont un des meilleurs gages de la paix et de la sécurité ». Nous situant dans cette logique, la pratique du dialogue dans le corpus par les personnages mis en scène paraît un gage de paix et un moment idéal pour mettre en exergue les éléments culturels dans la gestion des conflits.

Que ce soit Ndika dans *L'Habit ne fait pas le moine* ou le Chef dans *La succession de Wabo Defo*, les deux personnages autorités traditionnelles sont animés par l'esprit de justice, d'impartialité et du sens du devoir. C'est dans cette logique qu'ils instaurent le dialogue dans le processus de gestion du conflit.

Ndika, bien que disposant de preuves lui permettant de condamner le prêtre, décide contrairement à la volonté de du plaignant, Boulou le sorcier, d'écouter la version des faits des personnages incriminés. Bien plus, la coutume est claire là-dessus d'ailleurs : le prêtre doit périr des mains de l'homme dont il a fait cocufier. Mais Ndika, au-delà de tout préfère le dialogue avant de dire le jugement : « Ndika : (en colère) Je veux voir ce prêtre immédiatement ici. Angélica va dire à un de mes miliciens de t'accompagner à la mission pour le faire venir. La séance est suspendue. Boulou, va prendre de l'air et revient après. Notre coutume veut que le Chef donne la parole à un accusé avant son verdict. C'est ce que je veux faire. » (Ndedi Penda, 2003 : 65).

Il en est de même dans *La succession de Wabo Defo* où le Chef dispose de l'autorité nécessaire pour imposer un successeur du moment où les prétendants ne parviennent pas à tomber d'accord. Alors que les membres de la famille du défunt notable s'attendent à ce que le Chef désigne un successeur parmi eux, il les renvoie et les invite à procéder en âme et conscience à faire un choix consensuel. « Chef : J'ai ordonné qu'on ne se rencontre ici qu'après trois semaines. Aucune décision ne sera prise avant cette date. Il faudra que ce jour-là, tous les enfants de Wabo Defo, filles et garçon, soient présents. Je Rappelle à Tatuene et Somo qu'ils doivent payer leur amende avant la prochaine rencontre. » (Tueche, 1992 : 67).

Les deux dramaturges, perçoivent la transformation du conflit comme une désescalade dynamique du conflit dans la poursuite d'un changement constructif. À travers leurs créations sur la question, les auteurs œuvrent au renforcement de la justice sociale en s'attaquant à la dynamique d'oppression, en amplifiant la voix de ceux appartenant aux couches moins favorisées et en créant des coalitions pour le changement. Cette démarche suppose la consolidation de relations de respect, de compréhension et de confiance à travers les différences d'appréhension. Toutes choses qui ressortent clairement dans le corpus en étude.

Dans *La Succession de Wabo Defo*, les notables corrompus sont punis : Chef : Du calme ! Regagnez vos places, mesieurs,. Je vois à présent ce qui se passe ; vous êtes sans doute corrompus. Ndefo apporte-moi la calebasse sacrée ! [...] Vous voyez ! Ils sont corrompus. Comm punition, ils apporteront dix calebasses de vin, dix porcs et quatre fagots de bois chacun. » (Tueche, 2003 : 52-53)

La transformation du conflit telle que représentée dans les deux pièces de théâtre en étude vise induire des changements dans les cultures (perceptions). Il s'agit d'identifier les facteurs culturels qui contribuent la mise en place du conflit, et contrer par d'autres facteurs qui permettent de traiter le conflit de façon constructive. Ces changements sont instaurés à travers différentes stratégies, en fonction d'opportunités concrètes telles que la bonne gouvernance (les deux personnages médiateurs sont Chefs traditionnels et donc responsables de la gouvernance locale), et la médiation au niveau local, ou encore la réconciliation et la lutte contre l'impunité. Ces pratiques concourent à une prise de décision consensuelle, laquelle me en accord toutes les parties prenantes au conflit.

3.2. De la prise des décisions finales, un dialogue des éléments culturels

La résolution des conflits propose des approches alternatives pour gérer le dénouement d'un conflit sans violence. Elle inclut la négociation, la médiation, la conciliation, l'arbitrage, parmi d'autres. Dans la résolution des conflits, la question principale est comment arrêter quelque chose d'indésirable. La focalisation est sur le contenu des échanges. Son objet est d'arriver à un accord ou à une solution à la situation conflictuelle. Elle se projette dans l'immédiateté pour traiter de façon objective la question telle qu'elle est posée. Sa perspective est plutôt de courte durée avec comme priorité la réduction de la tension, voire son annulation. Ainsi, dans la pièce du dramaturge Jean-Paul Tueche (1992 : 83), le personnage en charge de trouver une issue au conflit dit ceci : « Chef : Calmez-vous ! Voici comment le choix doit se dérouler : vous devez porter sur un bout de papier et sans consultation, le nom de l'un de vos frères que vous estimez digne d'être successeur. Ne portez pas votre propre nom sur le papier. Celui qui regroupera le maximum de voix sera votre nouveau père. »

Il en est de même dans *L'habit ne fait pas le moine* : « Ndika : Fara Jean-Baptiste, à compter de cet instant, tu es banni de notre village, conformément à nos coutumes. Tu ne retournes plus à la Mission. Tu n'adresses plus la parole à personne et nul ne doit te parler. » (Ndedi Penda, 2003 : 97). Cette décision est prise après avoir dessaisit le prêtre de ses attributs de fonction pastorale notamment

la bible et la soutane. Il devra également emmener Angélica et son fils, conformément à la volonté de Boulou qui a répudié cette dernière sur le champ. Dans la présente pièce, on observe que Ndika, qui est chef traditionnel, sait se faire passer, selon les cas, de traditionaliste, à une personnalité libérée des contraintes traditionnelles, libérée des contraintes coutumières. Cette liberté d'expression va jusqu'à la « débauche » religieuse et même au syncrétisme religieux. On note chez lui, comme chez Chef dans *La succession de Wabo Defo*, une volonté de « violer » les coutumes, de détraquer l'inertie des traditions, et de s'approprier les cultures en présence pour les enraciner dans le terroir de la « nouvelle Afrique », pour dire et traduire les réalités locales, qu'elles soient belles ou laides, nobles ou vulgaires. L'on peut donc dire que pour ces dramaturges, la culture est un outil de communication, de communion et réconciliation les mains des différents médiateurs dans un contexte de conflit (Ndoubena, 2021).

Conclusion

L'écriture dramatique qui a fait l'objet de cette analyse met en exergue un univers où le conflit constitue le soubassement de la trame de l'action théâtrale. Tous les éléments qui se rapportent à l'esthétique dramaturgique sont impactés, bousculés et même transformés par ce conflit. C'est ce qui a amené à traiter la question sous l'angle des dynamiques. Davantage, la culture évolue parallèlement suivant le traitement qu'en font les dramaturges. En effet, l'action, le langage dramatique et les personnages sont créés en référence au contexte dans lequel sont produits les textes dramatiques. Ces procédés sont caractérisés par mise en branle des acquis culturels face au conflit qui prévaut. Le langage dramatique est caractérisé par l'intégration en son sein d'une pluralité d'éléments qui ne relèvent pas forcément de l'univers théâtral. C'est en ce sens qu'il s'apparente à une pratique intermédiaire, écriture qui intègre en son des références issues d'autres domaines artistiques.

Pour ce qui est des personnages, les principaux (médiateurs), ils sont pluriculturels. Leurs actes font mont d'une culture, d'une maîtrise de plusieurs sujets à la fois. Ils sont flexibles, conciliants et sont aptes à faire faire des concessions ou à amener les autres protagonistes à quitter leurs positions au départ du conflit. Les prises de décisions relativement à la transformation et la résolution des conflits prennent en compte les points de vue des parties prenantes. Bien plus, ces décisions s'adosent sur les us et coutumes tout en les dynamisant. Tout compte fait, il est un impératif aujourd'hui pour les dramaturges de faire du *théâtre utile*. Cette pratique consistera à faire évoluer la création dramaturgique en ce sens qu'il faut produire des pièces de théâtre consacrées essentiellement à la résolution des conflits culturels. L'esthétique de ces œuvres mettra en exergue le déplacement de ses frontières. Bien plus, les propositions dans le sens de la dynamisation des cultures devront être faites à travers ces œuvres. Bref, il faut produire des œuvres théâtrales qui mettent en exergue le dialogue des cultures, l'interculturalité sur scène ; donc le but ultime est de convaincre le public de la nécessité de faire évoluer les cultures, les rapprocher les unes vers les autres pour la résolution des conflits.

Bibliographie

- Birwe, Godwe & Tekore, Miraille,. 2022. « Us, coutumes, artefacts culturels en contexte de mutations dans quelques productions dramatiques camerounaises », *Langues & Usage*, N°6, varia, Décembre 2022, pp.88-101;
- Byram, Michael. 2009. *Développer les compétences interculturelles par l'éducation*. Strasbourg. Éditions du Conseil de l'Europe.
- Byram, Michael. 2009. *Sociétés multiculturelles et individus pluriculturels*, Division des Politiques linguistiques, Conseil de l'Europe. www.coe.int/.../Multicult-InterculturalEduc_fr.doc [consulté le 21 mars 2023].

- De Champsavin, Arnaud. 2019. « Comment organiser un théâtre forum pour la résolution de conflit », disponible sur <https://www.blog.octo.com/comment-organiser-un-theatre-forum-pour-de-la-resolution-de-confli/> ;
- Durand, Gilbert. 1975. « l'univers du symbole », in R. Alleau (Dir). 1975. *La science des symboles*. Paris. Payot.
- Genette, Gérard. 1992. *Palimpseste : la littérature au second degré*. Paris. Seuil.
- Jurgen Erns, Müller. 2000. « l'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire ». *Cinéma*. Vol.10. n° 2-3.
- Lecomte, Frédérique (dir.). 2015. *Théâtre & Réconciliation. Méthode pour une pratique théâtrale dans les zones de conflit*. La Lettre volée, coll. Essais. Bruxelles.
- Naugrette, Catherine. 2016. *L'esthétique théâtrale*. Armand Colin. Paris.
- Ndedi Penda, Patrice. 2003. *L'habit ne fait pas le moine*. Douala. Cauris.
- Ndoubena, Philippe Bienvenu. 2021. « Les représentations du patrimoine culturel immatériel dans quelques pièces de théâtre au Cameroun (1980-2010). ». Thèse de Doctorat. Université de Maroua Cameroun.
- Pavis, Patrice. 2007. *Le théâtre contemporain : Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Armand Colin. Paris.
- Ryngaert, Jean Pierre. 1993. *Lire le théâtre contemporain*. Dunod. Paris.
- Scherer, Jacques. 1992. *Le théâtre en Afrique noire francophone*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Tueche, Jean Paul. 1992. *La succession de Wabo Deffo*. Yaoundé. Sopécam.