

Envoyé le : 01/07/2022 accepté le : 26/12/2022 publié le : 28/12/2022

**US, COUTUMES, ARTEFACTS CULTURELS EN CONTEXTE DE MUTATIONS DANS
QUELQUES PRODUCTIONS DRAMATIQUES CAMEROUNAISES**

Birwe GODWE

Ph.D. Études littéraires africaines
Université de Ngaoundéré (Cameroun)
birwe91@gmail.com

Miraille TEKORE

Doctorante en Études comparées
Université de Ngaoundéré (Cameroun)
mirailletekore4@gmail.com

Résumé : *Cet article analyse la représentation de la société contemporaine face aux valeurs, us et coutumes à travers des textes dramatiques camerounais. En effet, face aux avancées du modernisme, les personnages, à l'image des hommes, adoptent différentes attitudes : la critique des fausses valeurs et l'amendement des us et coutumes. L'approche dramatique des pièces a permis de mettre en exergue les croyances, les savoir-faire et les méthodes traditionnelles de résolution des conflits. Il ressort de cette analyse que les dramaturges se situent dans la logique de la production littéraire contemporaine qui est utilitaire. Elle entend tracer le chemin à suivre dans un contexte caractérisé par le rejet des valeurs traditionnelles. Ainsi, la pérennisation des coutumes, la promotion de la transparence, l'adaptation de certaines pratiques traditionnelles sont les valeurs promues dans les textes analysés.*

Mots clés : *Dramaturgie, société, patrimoine immatériel, valeurs, amendements.*

Abstract: *This article analyses the representation of contemporary society facing values, habits and customs through Cameroonian playwrights. Indeed, faced with advances of modernism, characters, like human, adopt some attitudes: the criticism of fake values, the amendment of habits and customs. The dramatic approach of the playwrights highlighted beliefs, know-how and traditional methods of conflict resolution. It emerges from this analysis that Cameroon playwrights place themselves in the logic of contemporary literary production which is utilitarian. It intends to suggest the path to follow in a context characterized by the rejection of traditional values.*

Keywords: *Dram, society, intangible heritage, values, amendings.*

Les textes dramatiques choisis ici s'inscrivent dans la perspective de l'écriture théâtrale francophone post-moderne. Cette génération littéraire laisse entrevoir de nouvelles thématiques, de nouveaux personnages et de nouvelles représentations ou espaces dramatiques. Les pièces produites par les dramaturges de cette période font une représentation de la société en général et l'homme en particulier, pris au piège du modernisme. À travers les personnages, l'action dramatique et le langage théâtral, se dessinent l'imaginaire et le point de vue à adopter face aux valeurs actuelles et traditionnelles. Ainsi, comment se reflète l'attitude des personnages face à la déliquescence des traditions? Pour ce faire, nous avons procédé à une analyse dramatique de *La Succession de Wabo Defo* (1992) de Jean Paul Tueche, *Gueido* (2006) de Jacqueline Leloup, *Noces de cendre* (1996) et *Le crâne* (1995) de Gilbert Doho, *Le destin d'un règne démun*, (2020) de Bernard Danwe et *Le Pacte* (2007) de Belinga B'eno afin de déterminer comment les textes traitent de l'univers culturel. Nous nous sommes penchés sur la façon dont les dramaturges représentent la remise en question des traditions par les personnages, s'approprient les us et coutumes. L'espace dramatique constitue un réceptacle d'objets et des connaissances traditionnels permettant ainsi de mettre en exergue les valeurs patrimoniales.

1. Procédés dramatiques de remise en question des valeurs et coutumes

La remise en question des canons dramaturgiques par les dramaturges n'est pas innocente. Elle traduit à la fois l'inconfort de ces derniers face aux nouvelles réalités à désigner et celui du peuple face à certaines valeurs culturelles, qui de leur point de vue, sont à revoir. En outre, l'évolution des sociétés contemporaines fait apparaître de nouvelles connaissances, des techniques et des pratiques culturelles. La dramaturgie contemporaine, réputée pour son intérêt pour le contexte l'exprime à travers la non-action, l'affaiblissement de la mimesis, l'absence de relation causale entre les différents incidents dans le récit dramatique. Le renouvellement de l'écriture dramatique permet de rendre compte de la position des personnages face aux valeurs en circulations.

1.1. L'ironie et la dérision, procédés dramatiques de remise en question des valeurs

L'ironie est une pratique dramatique anciennement employée par les classiques du théâtre. C'est une notion consubstantielle au langage dramatique (Larthomas, 1980). Elle repose sur un contrat tacite entre le texte dramatique et le lecteur. Les pièces *Ils ont mangé mon fils* de Jacques Fame Ndongu, *Le destin d'un règne démun* de Bernard Dangwe rendent compte de son usage. L'analyse permet de se rendre compte qu'elle reflète les intentions des dramaturges: « distraire et instruire » (Dahou, 2013 : p.4). Le texte

dramatique est rarement uniforme et l'ironie permet de faire émerger deux niveaux d'énonciation : le discours dominant et la véritable opinion des personnages qui dénoncent l'hypocrisie et raillent le discours dominant. Malika Dahou dans son article traite de cette pratique dramatique qui irradie l'univers dramatique. Pour elle, l'usage de l'ironie « confère à plusieurs de leurs personnages une force psychologique plus grande et des libertés de parole et d'action plus audacieuses. » (Dahou, 2013 : p.5).

L'ironie est utilisée pour aborder les questions d'actualité. Il s'agit du capitalisme, et ses corollaires. C'est un sujet qui fait partie intégrante de la littérature dramatique car elle « peut se réclamer d'être l'interprète d'une façon de vivre et de penser, d'agir et de réagir des peuples du continent. » (Dahou, 2013 : p.4). Ainsi, dans *Le destin d'un règne démun* de Bernard Danwe, certains personnages sont outrés :

Abdias : Tu as raison. Prenons à juste titre l'exemple de Djaoro⁸³. Il est le chef de notre village et n'est-ce pas qu'hier quand il nous achetait les bières traditionnelles pour qu'on le choisisse comme roi, il savait qu'un pauvre coûte mille fois le prix d'un royaume n'est-ce pas ? Et maintenant qu'il a changé de visage, nous regrettons cela. Je me permets de m'interroger intérieurement si ces drôles de zèbre aiment aussi Dieu du ciel ? Comment pouvons-nous comprendre que quelqu'un déteste son frère et dit qu'il aime tant Dieu ? N'est-ce pas là une pure raillerie ? Si dans les jours difficiles, tu n'aides pas l'autre, je n'ose pas songer aux grands jours. (Danwe, 2020 : pp.16-17)

Dans ce passage, le personnage met en opposition le mode de vie très simple et le capitalisme qui désormais remplace l'entraide, cette valeur communautaire autrefois reconnue aux peuples. Ce capitalisme, ce sens des affaires, relègue l'humain à l'arrière-plan, au profit du pouvoir pécuniaire. L'esprit mercantile des hommes a pris le dessus sur la compassion à l'égard de l'humain en détresse. Ce passage est une critique de l'hypocrisie de certains individus, surtout des hommes publics, qui tiennent beaucoup plus à leurs intérêts qu'au bien-être des autres, qui sont pourtant leurs suppôts. Il est difficile de ne pas voir l'analogie entre ces personnages du texte dramatique et la société actuelle. Le mercantilisme est la valeur la mieux partagée.

Dans *Ils ont mangé mon fils* de Jacques Fame Ndong, appert la critique de la sorcellerie. Sous la houlette du personnage Jean, enseignant de philosophie, sceptique, les personnages de la pièce veulent se soustraire à "ces manifestations diaboliques" et rétrogrades. C'est pourquoi ils adoptent un comportement double. Jean, joue le rôle du fou dans la pièce. Son objectif est de fondre dans la société traditionnelle et ses mécanismes. Il est de coutume que lorsqu'un individu est fou, il doit nécessairement recevoir un traitement adéquat, au sein des cercles ésotériques traditionnels. C'est pour cette raison qu'Andréas propose d'y emmener son fils. Il joue en réalité le jeu de Jean, le fils. C'est dans ce sens qu'il proclame : « j'ai simulé la folie pour mieux connaître le

⁸³ Chef traditionnel

fond de votre pensée » (Fame Ndongo, 2007 : p.88) et « tourner en dérision plusieurs idées reçues et plusieurs habitudes » (Fame Ndongo, 2007 : p.90). C'est ici une façon de s'insurger contre la société qui tient à des absurdités.

Se passer pour fou permet d'enseigner à différents niveaux: Primo, les hommes devraient éviter de vivre dans l'effroi. Secundo, les comportements négatifs ne devraient pas être leur apanage, notamment « manger les âmes des enfants »⁸⁴, refuser le développement, le progrès par des pratiques occultes. Pour finir, les hommes devraient contribuer valablement pour le bien-être, la prospérité et le développement intégral du pays. L'apport de Jean à la démystification des pratiques occultes dans sa communauté est une opération de délivrance des siens amarrés dans les maillons des individus sans foi ni loi, habitués au maniement des forces obscures pour détruire leurs congénères.

La simulation de la folie par Jean lui a permis de découvrir le stratagème personnages sorciers qui jouent sur le mental des individus pour assoir leur pouvoir mystique. Ils enseignent aux individus que tout malheur est l'œuvre d'une tierce personne. L'échec, la maladie, l'infortune, le divorce, la stérilité... des problèmes de société qui peuvent sembler tout à fait normaux et logiques pour certains, sont considérés par d'autres comme infligés intentionnellement. Il arrive à la conclusion selon laquelle les gens sont parfois désespérés de la vie qu'ils éprouvent le besoin de croire qu'il y a bien quelque chose ou un être qui ourdi leur malchance. Les personnages sorciers ne trouvent aucun mal à attribuer la responsabilité de leurs échecs aux autres, sans jamais assumer leurs erreurs ni leurs mauvais choix. Nous le voyons dans la pièce théâtrale de Jacques Fame Ndongo. Le personnage d'Andréas est symptomatique de cette mentalité. Il accuse les notables de la communauté, notamment Yacob, Lukas, Elias, Antonias, Barnabas et Amélia, les « hommes et femmes aux quatre yeux » (Fame Ndongo, 2007 : p.44) d'avoir « mangé » son fils.

1.2. Le coup de théâtre, procédé d'amendement des us et coutumes

Le coup de théâtre est selon Barthes et Diderot cités par Cathérine Naugrette, « l'instant parfait », « l'instant prégnant » (Naugrette, 2010 : p.252). Il est ce moment idéal choisi par le dramaturge pour le plus grand rendement de sens et de plaisir, cet instant crucial, totalement concret et totalement abstrait. Au-delà de son usage esthétique et dramaturgique, ce procédé théâtral a une valeur suggestive en ce sens qu'il permet au dramaturge de poser les prémices du changement.

L'emploi du coup de théâtre permet aux dramaturges de modifier des us et coutumes. Les problèmes auxquels font faces les sociétés dramatiques trouvent solution dans ce processus d'amendement. Comme noté ci-dessus, il s'agit d'une problématique

⁸⁴ Selon les explications données dans la pièce, d'une pratique exotérique réservée aux initiés. Ces derniers ôtent la vie aux hommes à travers leurs âmes

US, COUTUMES, ARTEFACTS CULTURELS EN CONTEXTE DE MUTATIONS

qui intervient suite aux difficultés rencontrées au quotidien. Des nécessités apparaissent mais ne trouvent pas d'issue dans les comportements coutumiers en cours. Leur rénovation permet de procurer de nouveaux statuts dans l'univers culturel. Dans les pièces de théâtre étudiées ici, ce sont principalement les questions liées au pouvoir traditionnel.

Dans *La succession de Wabo Deffo* de Jean Paul Tueche, le personnage éponyme, notable au sein de la cour du Chef, décède après avoir assisté à une danse traditionnelle durant laquelle il a majestueusement presté (Tueche, 1992 : pp.9-16). Cette mort subite ouvre la voie au processus de succession, laquelle doit se dérouler selon la coutume, car la chefferie ne peut pleinement fonctionner que lorsque le Conseil des Neuf⁸⁵ est au complet. La dévolution successorale consacrée par la tradition stipule qu'un notable décédé est remplacé par l'un de ses fils qu'il désigne de son vivant. C'est dans la logique et le respect des traditions que le personnage du Chef instruit à ses proches collaborateurs, d'engager le processus de désignation du successeur du défunt notable Wabo Defo: « trouve une étoffe traditionnelle pour l'enterrement de Wabo Defo. Nous nous retrouverons dans deux jours pour décider de sa succession – Son siège ne doit pas rester vacant. Vous ferez venir quelques notables de son rang, et surtout ses intimes. » (Tueche, 1992 : p.19). Or pour le cas précis, le défunt noble n'a pas désigné son successeur : « Tatuene : Majesté ! Vous avez raison [...]. Il est mort dans mes mains et sans désigner de successeur. » (Tueche, 1992 : p.49). Cette absence d'un successeur désigné *ante-mortem* crée un vide dans les us et coutumes. Aucune disposition à prendre n'est prévue à cet effet. Le personnage du Chef, garant des traditions, doit trouver une solution.

En effet, les personnages de la cour à qui incombe la responsabilité de l'amendement de la tradition procèdent, face à « la désinstitutionalisation observée ici, entendue comme un ensemble de perturbations qui affectent tous les niveaux de l'ordre politique, [...] à la fois par la corrosion de l'ordre établi et le développement des mobilisations intégratrices. Donc, à la remise en cause à géométrie variable de l'ordre politique traditionnel » (Eyenga, 2015 : p.72). Le Chef procède dans un premier temps à des consultations auprès des notabilités coutumières. Toutefois, ce processus connaît un échec, car le Conseil des neuf est englué dans des pratiques de corruption. En tant que garant de l'ordre et de la tradition, il punit sévèrement, selon les principes des us et coutumes, les nobles qui se sont avérés coupables. La situation de la cour étant entachée par des comportements qui enfreignent aux bonnes mœurs, le personnage du

⁸⁵ Dans les chefferies Bamilékés, les neufs notables sont des descendants des membres fondateurs ou dignitaires du village. Ils sont dépositaires de la coutume dont le chef est le principal gérant. Ils décident en matière de paix, guerre, justice coutumière, rituels religieux et magiques, contrôlent les sociétés secrètes, et sont responsables de l'enterrement d'un Chef et de la désignation de son successeur.

Birwe Godwe & Miraille Tekore

Chef prend sur lui de transgresser la logique de succession, face au peuple qui commence à s'impatienter:

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 pas porter votre propre nom sur le papier. Celui qui regroupera le maximum de voix sera votre nouveau père.

Enfants de Wabo Defo : Longue vie Majesté !

(Après le vote et la délibération par le Chef et quelques notables.)

Chef : Voici le moment tant attendu. Notables et membres de la famille Wabo Defo, approchez-vous. Notables, encerclez les enfants du défunt... Car il y'en a qui peuvent fuir. À l'issue du vote Tamo a obtenu quatorze voix sur vingt.

Foule : Ouririririririri ! (cris de joie).

Cet extrait de la pièce met en lumière le processus d'amendement de la tradition adopté par le Chef. En fait, face au dilemme posé par l'imprécision des traditions sur la voie à suivre lorsqu'un défunt notable n'a pas laissé de testament, il instaure le vote, le libre choix du successeur par le clan duquel émane le défunt notable. Il s'agit ici d'un coup de théâtre qui change le cours de l'action dramatique. C'est un moment de l'action dramatique qui cristallise l'attention. C'est un instant « instantané quasi photographique destiné à porter à son degré le plus fort l'intensité émotionnelle du drame » (Nauguette, 2010 : p253). L'infraction des coutumes a permis d'apporter une solution transparente et pérenne au vide laissé par les pratiques coutumières. Bien plus, à partir de cette nouvelle pratique, la cour entre dans une nouvelle ère : la modernité caractérisée par les élections voire la démocratie. Elle est appréciée par le peuple.

La gestion du pouvoir au sein des chefferies représentées dans les textes dramatiques fait face à des personnages dont les intérêts ne sont pas toujours ceux de la cour, encore moins ceux du peuple. Ils posent des actes contraires aux us et coutumes. La quiétude du royaume se trouve ainsi mis en branle. *Noces de cendres*, pièce de théâtre produite par Gilbert Doho est la représentation d'un royaume et ses pratiques traditionnelles. Elle met en exergue toute les composantes de la cour à savoir la garde rapprochée, les notables, les reines (Doho, 1996 : p.7). La problématique au cœur de la pièce est la continuité du pouvoir dans la légitimité.

Suite au décès du roi, il se pose le souci de succession. Selon la tradition, tout prétendant au trône doit démontrer aux yeux du peuple sa capacité à procréer, condition *sine qua non* d'accession au trône (Kuipou, 2015). Pour le cas précis, le prétendant légitime est le personnage Meukam. Avant d'être intronisé, il doit passer un séjour de neuf (9) mois au *La'akam*⁸⁶. Séjour à l'issue duquel le peuple espère voir « les signes d'une joie prochaine. » (Doho, 1996 : p.24) sur Siwé, la future reine. Toutefois, son « ventre est resté désespérément plat. » (Doho, 1996 : p.25) tout au long du séjour

⁸⁶ Concession/lieu où doit séjourner pendant neuf mois tout futur roi avec son intronisation

du futur roi. Pu'u, esclave et amant de Siwé, par un coup de théâtre change le cours de l'histoire. Dans la réplique suivante, ressort son intention: « Pu'u : Siwé, notre fille, le destin n'est pas; il se fait; il se forge. Il est la sueur de notre front. Il est noir, il est blanc, si nous le voulons... Le gouffre ? Ô notre sœur, je te jetterai l'échelle qu'il faut car, des femmes de ce village, je te veux la plus pimpante de bonheur, la plus... » (Doho, 1992 : p.17). À travers cette parabole, le personnage laisse transparaître son dessein, celui de transformer les pleurs de la future reine en rire. Lorsque nous analysons la suite de l'action dramatique, la jeune femme se retrouve enceinte. Une grossesse qui met Pu'u dans la course pour la succession au trône, malgré le scandale qui l'entoure. « L'esclave » réclame son droit de paternité et conséquemment le trône car, il remplit la condition la plus importante à l'accession au pouvoir qui par contre n'est pas à la portée du successeur légitime qu'est Meukam. Il se heurte tout de même à la rigueur du Grand Prêtre, personnage de la cour, et le *Kwi'fo*⁸⁷.

La perche tendue à Siwé par son amant constitue la première entorse au processus de transmission du pouvoir. Ce que propose le personnage, c'est d'assumer un rôle que l'époux légitime n'a pas pu assumer malgré les conditions idoines (le séjour au la'akam).

L'incapacité du futur roi à « faire pousser le ventre [de Siwé] tel un plan d'igname fendant le billon. » (Doho, 1996 : p.25) n'a pas pu dissuader le Grand Prêtre, à qui revient le rôle de garantir une dévolution successorale transparente et légitime, de s'entêter dans une voie tortueuse à savoir installer au trône un roi stérile. S'adressant à la reine mère, il expose son projet : « Oui, femme, enferme-la jusqu'à ce que j'ai placé Meukam sur le trône... Et puis il y'a Pu'u qui est en fuite. Il faut aussi que je lui mette la main dessus. » (Doho, 1996 : p.63). Le projet du maître de la cour est donc de dissimuler au peuple la stérilité du roi et procéder à l'arrestation du personnage qui s'est rendu légitime par sa capacité de procréation. Malgré les multiples protestations de la reine mère, Mapu'u, et des autres personnages de la cour, le maître de la cour outrepassa les règles qu'il maîtrise pourtant. Il les énonce dans la réplique suivante : « Le Grand Prêtre : Selon les lois et coutumes, si le *la'akam* ne vagit pas d'un côté, il doit le faire de l'autre car qu'est-ce qu'un souverain sans enfant ? Qu'est-ce qu'un règne sans promesse de continuité ? Les rois, femme, sont comme des dieux : éternels, oui femme, éternels. Et qu'est-ce qui fait cette éternité sinon une abondante progéniture ? » (Doho, 1996 : p.76). Il est conscient de l'obligation qui s'impose: celle de perpétuer le règne à travers une descendance nombreuse. Mais au moment où il énonce ces règles, le futur roi qu'il a désigné au mépris du peuple et de la tradition n'a pas l'assentiment général. Il est un « espoir anéanti ! Pierre stérile ! ».

Les diverses manipulations auxquelles ont procédé les personnages de la cour : Grossesse adultérine (Pu'u et Siwé) et la dissimulation de la stérilité du futur roi (Mapu'u et Le Grand Prêtre) ne peuvent rester impunies. L'univers dans lequel

⁸⁷ Milice du roi

interagissent les personnages est sacré. Le processus d'intronisation est inhibé de la présence des ancêtres. Ces derniers restent maîtres des actions posées par les hommes de la cour. Ne pas respecter la volonté du peuple c'est s'opposer à lui-ci. Le dernier tableau de la pièce offre un spectacle effroyable qui ne peut s'expliquer que par la présence discrète de la main des dieux. Ainsi, les didascalies suivantes montrent que les personnages impliqués dans la manipulation du processus d'intronisation sont pris d'accès subit de "folie". Alors que le décor de la cérémonie est planté, il y'a bouleversement :

Pu'u s'élançait hors de sa cachette et s'avance vers la procession. Mapu'u se jette sur lui comme pour lui barrer le chemin. Il la repousse violemment et elle se renverse, sa tête heurte une pierre. Elle ne bougera plus. Le Grand Prêtre soulève le trône et l'abat sur le crâne de Pu'u. Du sang gicle. Pu'u s'agrippe à lui comme s'il ne voulait pas laisser s'échapper une proie. Il serre énergiquement le cou du Grand Prêtre. Les deux s'écrasent. Noir. (Doho, 1996 : p.92).

L'on remarque donc que la chefferie, transformée en un univers d'escroquerie, de fourberie et de mesquinerie savamment orchestrées a fait précipiter le chaos, une malédiction des ancêtres.

Au regard de ce qui précède, il ressort que la modernité qui impose aux personnages un changement de comportement, un amendement des us et coutumes, nécessite une transition qui doit se dérouler selon une éthique : la transparence. Enfreindre cette règle revient à s'exposer à un certain nombre de punition que la vie se charge d'administrer à tout contrevenant. C'est pour apporter une contribution à l'édification d'une transition éthique que les dramaturges revisitent l'univers culturel.

2. L'espace dramatique, lieu de pérennisation des valeurs culturelles

Toute parole énoncée par un personnage sort d'un lieu qui devient aussitôt constitutif du sens du discours. Les informations sur l'espace peuvent aller au-delà de la simple fonctionnalité. Elles deviennent instrument de compréhension de l'action scénique. Le langage spatial bâtit un système métaphorique à travers lequel l'action dramatique elle-même se construit. L'espace devient alors l'enjeu même de l'action. Ainsi, à un théâtre qui, longtemps, a joué dans l'espace, s'est désormais substitué « un théâtre qui joue avec l'espace » (Pruner, 2010 : 61)

2.1. Aux sources de la création théâtrale

Les croyances sont des comportements humains accompagnés des rites et sont motivés par la peur de l'inconnu. L'aspect spirituel prime. Ici, l'univers est double: le visible et l'invisible. Les textes dramatiques analysés dans le cadre de cet article ressuscitent les croyances et les valeurs africaines avec le fétiche.

US, COUTUMES, ARTEFACTS CULTURELS EN CONTEXTE DE MUTATIONS

Le culte ou la foi en des objets animés et inanimés est une donnée prégnante dans la dramaturgie camerounaise à travers les personnages. Ces objets distillent des pouvoirs ambivalents: ils peuvent être maléfiques ou bienfaisants. Ceci est tributaire des conjonctures de leur emploi et de leur orientation dans l'univers dramatique. Philippe Bienvenue Ndoubena, citant Bernard Ambassa Fils relève que : « Les esprits de la nature sont dotés de conscience, de pensée, de volonté et apte à emprunter diverses formes physiques. Pour être en bon accord avec eux, l'homme doit constamment éviter de leur déplaire et veiller à leur plaire en respectant les rites culturels. » (Ndoubena, 2021 : p. 256). *La Succession de Wabo Defo* illustre la pratique des croyances aux objets. Les statuettes et les cauris font l'objet de cultes. Les personnages du Chef ou L'Étranger vénèrent les statuettes. Ce sont surtout les pouvoirs que ces objets possèdent de même que leur capacité à influencer le cours de la vie humaine qui captent la crédulité des deux personnages. Ainsi que noté ci-dessus, ce pouvoir est énigmatique : négatif ou positif. Le personnage de L'Étranger, un mercenaire, appelé à la rescousse par certains personnages de la cour pour saboter le processus de transmission du pouvoir, fait face aux pouvoirs des statuettes. Pour lui faire avouer sa complicité, Le chef lui fait cette déclaration : « Regardez ces statuettes : elles sont les gardiennes de la justice, de la vérité; si tu mens, elles ne te pardonneront pas. Je te laisse avec elles. Je t'attends dehors pour confirmer tes déclarations au sujet de la succession de Wabo Defo. » (Tueche, 1992 : p.79) Dans cette pièce, les statuettes ont joué un rôle important dans le cours de l'action dramatique. Elles ont contribué à mettre en exergue l'attachement des personnages, leur croyance aux objets qui sont dotés de pouvoirs singuliers. La réplique suivante, du personnage de L'Étranger illustre sa crainte de ces objets. En répondant au chef : « (Tremblant fortement) Monsieur le chef, ne me laissez pas seul dans ce lieu lugubre. Je vais vous dire la vérité. Je vais vous dire la vérité Majesté. » (Tueche, 1992 : p.79). En outre, les personnages vouent également un culte aux cauris. Il est un objet de prémonition et même de visualisation du passé. Dans la même pièce, *La Succession de Wabo Defo*, le guérisseur Tatuéné dispose de ce pouvoir de lecture des événements qui arrivent à un personnage à partir des cauris qu'il possède. Au début de la pièce lorsqu'il est sollicité pour guérir Wabo Defo qui est en train d'agoniser, il déclare : « Du calme ! En ma présence, rien ne peut être grave. (Il retire tous ses fétiches qu'il éparpille sur le sol). Celui qui reposera sur l'un de ces sièges ne se lèvera qu'avec son tabouret collé au derrière sur une certaine distance... Tu as été empoisonné par l'une de tes épouses. » (Tueche, 1992 : pp.13-14). C'est grâce à la lecture de ses fétiches et le déchiffrement de leur message qu'il arrive à affirmer de façon tranchée que Wabo Defo est sous l'emprise d'un poison. Et que ce serait l'œuvre de l'une de ses épouses. Son pouvoir décuple lorsqu'il arrive à gagner la crédulité de l'assistance. Notre analyse corrobore les propos de Ndoubena lorsqu'il affirme: « Cela est une croyance, un culte et beaucoup de respect à l'endroit de ces objets qui ont une incidence sur d'autres personnages et sur le cours de l'action principale de la pièce de théâtre. Ainsi, dans ce théâtre, on peut se rendre compte de la puissance que possèdent certains objets. » (Ndoubena, 2021 : p.257).

La crédibilité du peuple permet de nouer un culte autour des cauris. Cette forte croyance se mue quelquefois en une adoration envers ces objets imbibés de pouvoirs. L'accès à ces fétiches est régulé. Un rituel spécifique est observé avant d'y toucher. Bien plus, ne sont autorisés à y avoir accès que les initiés. Par contre, si d'aventure, un non-initié les touche ou les approche, celui-ci se voit frappé par cet objet comme le mentionne le guérisseur Tatuéné en parlant de la chaise qui resterait collée au derrière de quiconque s'assiérait dessus sans son autorisation. La croyance aux objets a pour rôle de montrer que certains objets font l'objet de croyances du fait qu'ils sont chargés de pouvoirs. C'est ce pouvoir qui va conduire les personnages à leur vouer une dévotion, mais surtout de la crainte. Si au niveau du culte des objets, il est question de la puissance des objets, qu'en est-il des connaissances et des savoir-faire ?

2.2. Les objets théâtraux comme expression des connaissances et savoir-faire

Les connaissances et savoir-faire renvoient aux techniques de réalisation des œuvres patrimoniales telles que des sculptures. Ces sculptures patrimoniales renseignent et communiquent le degré de sacralité de l'espace dans lequel ils s'expriment. Dans cette analyse, les sculptures informent effectivement sur le savoir-faire des localités dont les dramaturges se sont inspirés pour les créer, car « La sculpture, pratiquée depuis des millénaires, est un art dont les œuvres font la fierté des plus grands musées dans le monde. » (Assoumou, 2017 : p.19) Ces sculptures sont pour la plupart des objets de culte ayant un rôle particulier à jouer dans la société. Il est plus question de cette partition culturelle que de leur importance esthétique. Charles Belinga B'Eno, dans *Le Pacte*, présente le cadre d'expression de ses personnages. C'est un cadre bénéficiant d'une décoration faite par la sculpture et où évoluent ses personnages en fonction des actions particulières qu'ils exécutent ou qu'ils auront à remplir. La présence de la sculpture accompagne les personnages dans tous les actes qu'ils posent dans leur quotidien. Elle occupe à la fois les univers privés et publics. La didascalie qui suit en illustre cet état de choses : « Mba-Olé, le chef, tournoie dans une pièce sombre, presque dénudée et simplement meublée d'un lit richement sculpté, l'air torturé. » (Belinga B'Eno, 2007 : p.17) Pour Ndoubena (2021 : 168) « l'art africain n'est pas fait dans un but esthétique, il est fait dans un but culturel. C'est pour un besoin rituel donné que l'Africain crée ce que l'on peut appeler aujourd'hui des œuvres d'art ». Avec cette sculpture dans la chambre surtout sur le lit, on peut ester sans risque de se tromper que cet univers privé relève de ces lieux de culte qui permettent d'établir une relation entre le personnage et ses ancêtres. Cette affirmation trouve issue dans le fait qu'ils sont présumés lui prêter main forte à tout moment. Mba-Olé, chef de village, le lit sculpté dont il dispose fait office d'objet de protection contre toute forme d'attaque dirigée contre lui. Il permet d'établir une liaison avec ses ancêtres avec lesquels il est en permanente communication et même pendant son sommeil. Son sommeil peut être interprété comme un voyage vers ses ancêtres avec qui il est en relation jusqu'à son

réveil. À la suite de la pièce, les didascalies indiquent la présence d'objets qui ressortent de l'art de la sculpture. Il s'agit notamment des tabourets : « Mama Esseng, la tante de Mba-Olé balaye et organise les tabourets sculptés. » (Belinga B'Eno, 2007 : p.37). Au-delà de sa fonction utilitaire (s'asseoir), il est l'un des éléments importants dans le rituel. En plus, c'est dans cette salle que se tiennent les réunions les plus sensibles de la chefferie ; raison de plus pour qu'elle abrite des sculptures traduisant la présence des personnages invisibles. Il s'agit de l'omniprésence de ces objets rituels qui interviennent dans tous les aspects de la vie des personnages. Ces objets sont chargés de pouvoirs mystiques qui assurent la protection de la chefferie et quiconque s'oppose délibérément ou inconsciemment à eux reçoit une réponse proportionnelle à l'acte posé. Dans *Noces de cendres*, des références telles qu' « il est assis sur un trépied en bois sculpté. » (Doho, 1996 : p.31) Et « La grande place du royaume. L'entrée du palais. Celui-ci est séparé de la grande place par un mur sculpté. Contre ce mur et à droite de la porte, le trône, un trépied richement orné de cauris avec des figurines telles que la panthère, le caméléon, l'éléphant etc. » (Doho, 1996 : p.87) Ces deux didascalies traduisent aussi l'omniprésence des esprits qui occupent une place de choix dans le quotidien des personnages. Par ces sculptures, on imagine que leur présence n'est pas un fait du hasard. C'est à dessein que le dramaturge l'a indiqué. La panthère et l'éléphant peuvent être vus comme des figures qui sont chargées de défendre le palais royal. Ils deviennent en cela des totems du royaume. Les sculptures sont des personnages *in absentia* qui sont des yeux et des oreilles du village. Ils évoluent avec les autres personnages de la vie de tous les jours. Cette réalité est présentée de façon explicite dans *La Succession de Wabo Defo* où Le Chef intimide l'Étranger en présence des statuetstes en ces termes : « Regardez ces statuetsstes : elles sont les gardiennes de la justice, de la vérité ; si tu mens, elles ne te pardonneront pas. Je te laisse avec elle. Je t'attends dehors pour confirmer tes déclarations au sujet de la succession de Wabo Defo. » (Tueche, 1992 : p.79) À la suite du chef, l'Étranger s'empresse de dire la vérité dont le chef a besoin, à savoir s'il avait effectivement reçu le testament de Wabo Defo de son vivant.

Les statuetsstes et les sculptures sont des personnages qui interviennent et influencent la vie des personnages. La production dramatique met en lumière l'influence qu'ils ont vis-à-vis des mortels. Cette influence peut être conflictuelle ou harmonieuse. « Les connaissances et savoir-faire sont mis au service de la relation entre l'homme et les puissances surnaturelles pour le protéger. Le théâtre fait usage de ces habiletés pour exprimer la société en réalité. Elles symbolisent les esprits des ancêtres. Ces ancêtres occupent une quasi-totalité de l'espace fréquenté par les personnages. » (Ndoubena, 2021 : p.169) On comprend que cet art est fait dans un but culturel et non dans un but esthétique. Par exemple, l'espace ouvert qui est le lieu public où tous les personnages ont accès, en l'occurrence la salle des conseils, leur présence est d'abord invoquée pour aider les notables dans toutes les situations qui interpellent les personnages. Ils occupent aussi l'espace intime qui est la chambre. Même en plein sommeil, le personnage est bercé par la protection, les conseils et les injonctions de ses

ancêtres. Si d'aventure il va à l'encontre des us et coutumes, ce sont ces ancêtres qui révèlent au grand jour le chemin qu'il a emprunté en secret. C'est ce qui se passe quand le personnage croit être seul à un endroit précis et qu'il pose un acte proscrit dans la société. Dans ces sociétés, il est de coutume que l'on entende dire que les actes posés en solitaire se découvrent souvent quelques temps après. Les statuettes, quant à elles, jouent un rôle de force contraignante en communiquant leur force mystique aux personnages pour qu'ils répondent favorablement aux demandes qui leurs sont faites.

2.3. La représentation du conflit dramatique, mise en exergue de la palabre

Élément qui a longtemps défini la théâtralité dans les dramaturgies de l'action, le conflit dramatique résulte de l'opposition des forces antagonistes. Il met aux prises deux ou plusieurs personnages confrontés à une même situation. Pour visualiser la combinatoire des forces qui interviennent dans le drame et leur fonction dans l'action, « certains théoriciens ont proposé un modèle susceptible d'en dégager, au-delà des caractères particuliers, les éléments constitutifs. » (Pruner, 2010 : p.28). La résolution des conflits qui opposent les personnages dans le texte dramatique permet de revisiter les techniques coutumières de règlement des différends. Les personnages parviennent à dénouer les crises auxquelles ils sont confrontés. Cette pratique fait usage des instruments qui se trouvent dans les coutumes. C'est avec les référents patrimoniaux qu'ils délient les situations.

Dans *Le Crâne*, un problème d'héritage du pouvoir oppose deux frères. Après maintes tentatives, sans succès, de les réunir autour d'une table, chacun campe sur ses positions. Face à cette impasse, le peuple prend le pouvoir que symbolise le crâne convoité, à la fois par Desou et par Tatang, comme en illustre cette indication scénique : « La bataille est générale sur le plateau. Puis soudain le crâne tombe entre les mains d'un homme dans la foule des spectateurs. » (Doho, 1995 : p.92). Le peuple a tranché, à la suite de cette incapacité à la réconciliation. La population donne la voix par le personnage qui récupère le crâne. Carole Njiomouo Langa justifie cette convoitise en ces termes : « Celui qui contrôle la boîte osseuse contrôle le clan qui a constamment besoin de se ressourcer auprès de l'instance suprême. » (Njiomouo Langa, 2017 : p.22). L'auteur montre que lorsque deux personnages sont en confrontation, s'ils sont incapables de trouver un compromis, la coutume préconise que les deux protagonistes soient privés de ce pourquoi ils se battent. Même si l'un des deux a raison. Il est aussi privé de son droit au même titre que le fautif. Le but ici étant de prôner le dialogue et la réconciliation quel que soit la contradiction (Ndoubena, 2021).

Dans certaines coutumes, il y a des dispositions à prendre prévues lorsqu'il advient une crise. Et cela dépend de la gravité de la crise qui survient. Dans *Guéidô*, la pièce s'achève par le décès tragique du héros. Ce qui génère une crise à la fois sociale et

US, COUTUMES, ARTEFACTS CULTURELS EN CONTEXTE DE MUTATIONS

politique au sein de la chefferie. Le chef est à l'origine de cette crise. Le dénouement de ce problème entraînera inéluctablement la mort du chef. La coutume prévoit une conciliation particulière face à ce cas de figure. Les répliques données par deux personnages notables de ladite pièce de théâtre en témoignent suffisamment : « Epwa Epwa : Mais aucun bourreau ne touchera à tes cheveux : plus noble que le poison, aussi sûrement que le fer, chez nous, la parole tue. (Le devin entre avec laalebasse, la tend au plus vieux notable)./Polo : Que ce vin, objet de convoitise de nos ennemis doux au palais des purs, devienne amer à la bouche de celui qui fut souillé, qu'il l'embrase et le dévore. » (Leloup, 2006 : pp.109-110) Les mécanismes de dénouement de la crise qui se pose sont une nouvelle fois enclenchés en vue d'un meilleur vivre des personnages. Ils possèdent les clés de chaque problème. La parole qui tue, qu'accompagne le poison, est consommée par tous les notables, mais seul le coupable périt. Guéidô l'étant, il meurt immédiatement après avoir consommé cette boisson.

Au total, la remise en question des us, des coutumes, et des artefacts culturels apparaît bien comme indissolublement lié à des sociétés disposant d'un cadre historique de référence attribuant une valeur particulière au temps et à la durée, à des sociétés ayant pris conscience. Autrement dit, l'individu et la société ne peuvent préserver et développer leur identité que dans la durée et par la mémoire. La réévaluation du patrimoine culturel c'est le résultat de la transformation du lien qui unit une société et le bien qu'elle va investir d'une valeur patrimoniale, parce que c'est le seul moyen qui lui reste pour ne pas le perdre irrémédiablement et se perdre avec lui.

L'univers existentiel des personnages représentés dans le corpus fait face à des valeurs faussement construites. Elles ne permettent pas un plein épanouissement de ceux-ci. C'est dans cette logique que les dramaturges proposent une remise en question des valeurs traditionnelles à la faveur du modernisme à travers un traitement ironique. Les us et coutumes qui ont autrefois démontré leurs capacités dans la construction identitaire de l'individu ne répondent plus aux besoins des personnages dans cet univers en mutations. C'est dans ce sens que les dramaturges, à travers un traitement particulier de l'action dramatique, proposent un amendement. Ils démontrent que ces révisions comblent un vide existant dans une coutume donnée. Les révisions s'établissent en fonction d'un besoin précis dans la société. Pour que ces progrès aient lieu, il faut que la raison de la modification présente un intérêt suprême pour toute la communauté. Elle doit bénéficier des circonstances pour lesquelles ces changements s'imposent.

Bibliographie

- Assoumou, Jean. « Culture et développement en Afrique : des perles et des pourceaux ? », in Assoumou, Jean et Amabiamina, Flora. (Dir.) (2017). *Pour une culture africaine au service du développement : des industries culturelles viables pour une croissance durable*. Douala, AfricAvenir, 2017, pp.14-34.

Birwe Godwe & Miraille Tekore

- Awono Ambassa, Clément, *Au palais, le prix de l'imposture*, Paris, L'Harmattan, 2015 ;
- Belinga B'eno, Charles, *Le Pacte*, Yaoundé, CLE, 2007;
- Dahou, Malika « Les nouvelles thématiques et les mutations dans le théâtre noir africain francophone au détour du XXIème siècle (des années 90 aux années 2000) », in *Interfrancophonies - Mélanges*, 2013, pp. 1-23 ;
- Dangwe, Bernard, *Le destin d'un règne démuni*, Paris, Éditions Muses, 2020 ;
- Doho, Gilbert, *Le crâne*. Yaoundé, CLE 1995 ;
- Doho, Gilbert, *Noces de cendre*. Yaoundé, CLE, 1996 ;
- Eyenga, G. M. « Crise de succession politique dans les chefferies Bamiléké au Cameroun : Le cas de la chefferie Banféko », Mémoire de Master 2, Université de Yaoundé 2, 2015;
- Fame Ndongo, Jacques, *Ils ont mangé mon fils*, Yaoundé, Presses Universitaires, 2007;
- Kuipou, Roger, « Le culte des crânes chez les Bamiléké de l'Ouest du Cameroun », in *Communications*, N°97, 2015, pp. 93-105;
- Leloup, Jacqueline, *Gueido*, 2e édition. Yaoundé, CLE, 2006;
- Naugrette, Cathérine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010;
- Noubena, Philippe Bienven, « la représentation du patrimoine culturel immatériel dans le théâtre au cameroun », Thèse de Doctorat, Université de Maroua, 2021;
- Destrée, Pierre, « Platon et l'ironie dramatique », in *Revue de métaphysique et de morale*, Mars 2013, N° 80, Presses Universitaires de France, pp. 543 à 556 ;
- Tueche, Jean Paul, *La Succession de Wabo Defo*. Yaoundé, Sopécam, 1992.