

W Y D A W N I C T W O U M C S

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. VI

SECTIO N

2021

ISSN: 2451-0491 • e-ISSN: 2543-9340 • CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/en.2021.6.409-423

L'éthique de la resocialisation de l'enfant dans
« Conflit familial » d'Uwineza G. Sabano :
de l'urgence d'une exorcisation à l'impératif
d'un renouvellement de comportements

The Ethics of Child Resocialization in Uwineza
G. Sabano's "Family Conflict": From the Urgent Need for
Exorcisms to the Imperative of Behavior Renewal

Etyka resocjalizacji dziecka w „Konflikcie rodzinnym”
Uwineza G. Sabano. Od pilnej potrzeby egzorcyzmów
do imperatywu odnowy zachowań

Pierre Suzanne Eyenga Onana

Université de Yaoundé I
Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines
Po. Box 755 Yaounde, Cameroun
piereyenga@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-2001-4472>

Abstract. Uwineza G. Sabano in *Family Conflict* presents scenarios of stormy family relationships between parents and adult children around various issues. How does the adult deploy his or her experiential know-how in order to exorcise the behavioural imposture and, in so doing, bring about an alternative way of life, the main thrust of which is ethics in behaviour? Anne Ubersfeld's and Patrice Pavis' theatrical semiotics and semiology guide this reflection, which is divided into

three parts. At the end of the analysis, it emerges that in order to better evolve in his or her life, the child needs constant family supervision.

Keywords: ethics; resocialization; renewal; child; semiotics; exorcism; behaviour

Abstrakt. Uwineza G. Sabano w *Konflikcie rodzinny* przedstawia scenariusze burzliwych stosunków rodzinnych pomiędzy rodzicami i dorosłymi wokół różnych kwestii. W jaki sposób dorosły wykorzystuje swoje doświadczenie, aby egzorczyzmować szarłataństwo behawioralne i w ten sposób doprowadzić do alternatywnego sposobu życia, którego głównym założeniem jest etyka w zachowaniu? Teatralna semiotyka i semiologia Anny Ubersfeld i Patrice'a Pavisa prowadzi tę refleksję, która dzieli się na trzy części. Na koniec analizy okazuje się, że aby lepiej rozwijać się w swoim życiu, dziecko potrzebuje stałego nadzoru rodziny.

Ślówka kluczowe: etyka; resocjalizacja; odnowa; dziecko; semiotyka; egzorcyzm; zachowanie

Résumé. Uwineza G. Sabano dans *Conflit familial* présente des scénarios de relations familiales turbulentes entre parents et adultes autour de diverses problématiques. Comment un adulte utilise-t-il son expérience pour exorciser le charlatanisme comportemental et conduire ainsi à un mode de vie alternatif, dont le principe principal est l'éthique du comportement? La sémiotique théâtrales et la sémiologie d'Anne Ubersfeld et Patrice Pavis mènent cette réflexion, qui se divise en trois parties. À la fin de l'analyse, il s'avère que pour mieux se développer dans sa vie, l'enfant a besoin d'une surveillance familiale constante.

Mots-clés : éthique ; resocialisation ; renouvellement ; l'enfant ; sémiotique ; exorcisme ; comportement

INTRODUCTION

Conflit familial d'Uwineza G. Sabano (2003) s'offre comme un recueil de trois pièces théâtrales en une seule : *Conflit familial*, *Déchirement* et *Liberté ambiguë*. Dans la première, une mère de famille tente en vain de réconcilier ses deux fils et leurs épouses. Suite à ses échecs répétés, elle recourt au soutien d'un officiant dans un élan de persévérance, qui porte des fruits. Pour sa part, *Déchirement* met en scène deux frères diplômés de l'université, en proie au chômage. L'aveu par l'un de ses fils de son homosexualité complique la dysharmonie au sein de la famille. Le père trouvera un stratagème afin de dissiper la crise, qui agite la famille. Dans *Liberté ambiguë*, une jeune fille s'oppose à ses parents en leur désobéissant pour assister à une soirée. Confrontée à l'adversité d'un milieu après s'être droguée, elle échappe de peu au viol et avoue sa faute à ses parents. Le texte théâtral en examen illustre bien le rôle joué par l'adulte dans la socialisation de l'enfant, bien que ce dernier soit déjà grand.

L'écriture du texte théâtral articule une double articulation, puisque celui-ci se révèle avant tout comme « texte », c'est-à-dire « signe », et « signification ». En tant que tels,

il délivre un message intellectuel, il dit quelque chose en relation avec les autres signes ; il agit comme un *stimulus* : le geste d'épouvanter d'un comédien induit l'émotion chez le spectateur [...] ; il est un élément dans un ensemble esthétique et, de ce fait, il contribue au plaisir du récepteur comme tel signe pictural, [...] telle phrase d'un poème. (Ubersfeld 1996 : 26)

Si on postule, que « le théâtre [...] répond mieux à une interpellation directe et concrète de nos consciences [et... qu']il a une prise sur les populations et les masses » (Sall 2008 : 7), comment se traduit, dès alors, le rôle de l'adulte dans la dynamique de socialisation de l'enfant si on considère ce dernier s'expose à un processus de formation continual en dépit de son âge ? Le double appareillage conceptuel qui oriente la réponse à cette préoccupation heuristique n'est autre que la sémiotique théâtrale d'Ubersfeld et la sémiologie du théâtre de Pavis. Pour la poéticienne Ubersfeld, le signifié du texte théâtral n'est pertinent que s'il est appréhendé comme discours. De son point de vue,

L'énoncé dans un texte de théâtre, s'il a bien un signifié, n'a pas encore de sens. Il prend un sens quand il devient discours, quand on voit comment il est produit, par et pour qui il est produit, en quel lieu et en quelles circonstances. Pour passer du texte de théâtre au texte représenté, il ne peut s'agir de traduction, ni d'interprétation, mais de production de sens¹. (Ubersfeld 1996 : 16)

La poéticienne relève, en outre, que la littérature critique théâtrale parle volontiers d'un « signe » comme représentation ou représentation mimétique d'une réalité autre. Voilà pourquoi l'intérêt de sa sémiotique théâtrale réside dans l'intention

de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. La tâche de la sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de construire avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent. (Ubersfeld 1996 : 21)

¹ Pour elle, l'énoncé c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques, deux arrêts de la communication ; le *discours*, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne.

Si Barthes (1964 : 257) soutient que le texte théâtral s'inscrit dans une logique de communication, c'est parce qu'il l'appréhende comme « langage, c'est-à-dire un système de signes : [puisque] son être n'est pas dans son message, mais dans ce système ». Gadamer (1976 : 5) renchérit à ce propos en assertant que « le théâtre réunit divers systèmes signifiants : linguistique, musicaux, gestuels, visuels, etc. ». La même opinion est partagée par Pavis qui, redéfinissant les contours de sa sémiologie, met en exergue la signification et la production du sens. Les deux orientations s'imbriquent d'autant que la finalité du processus exégétique est la quête du sens, c'est-à-dire « la relation sémantique du signe théâtral » (Pavis 1976 : 6). Autant dire que « le texte théâtral s'exhibe comme un système de signes exposés à une interprétation en vue de produire du sens » (Diffo 2019 : 220). La représentation théâtrale se laisse ainsi explorer, à la fois comme totalité textuelle et comme articulation des micro-textes, au triple plan : discursif, narratif et sémique. Ce triptyque sous-tend le plan de la présente contribution.

LES NIVEAUX DISCURSIF ET NARRATIF : LE THEATRE COMME ARCHI-TEXTURE

Le texte dramatique est « un système sémiologique complexe comprenant plusieurs couches significatives. A un même signifié peuvent correspondre dans la réalisation scénique, plusieurs signifiants appartenant à des systèmes différents (langue, gestualité, décor, etc.) (Gadamer 1976 : 5). A ce niveau d'analyse, on considère que la représentation théâtrale est un texte, mais plus encore, un discours ou une série de discours qu'on peut analyser comme autant de configurations de signes. Il s'agit de la mise en évidence d'unités complexes sur un plan isochrone, le texte étant alors considéré comme une réalité complexe. Nous montrons ici que le texte théâtral articule un mode de communication linguistique qui supporte « les images photographiques d'une représentation [permettant] de délimiter un niveau discursif » (Ubersfeld 1996 : 34).

1. La signification du chronotope

Comme l'affirme un critique, « la fiction apparaît comme l'univers mis en scène par le texte, l'histoire, les personnages, l'espace-temps » (Reuter 2000 : 18). Symbole de l'indissolubilité de l'espace et du temps, le chronotope renvoie à « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (Bakhtine 1978 : 235). Certes, « le théâtre est espace » (Ubersfeld 1996 : 49), mais le regard que nous jetons sur l'espace théâtral adresse davantage sa dimension

symbolique. Dans *Conflit familial*², le dramaturge situe le lieu de rencontre dans un espace neutre pour Peter et John, les deux frères en froid dans la pièce. Il s'agit de la résidence maternelle. L'espace maternel se veut le symbolisme de l'amour et de l'union fraternelle des cœurs qu'entend actionner Christine pour impulser une dynamique de paix entre ses grands enfants. Lorsqu'elle annonce la tenue chez elle d'un dîner, Peter est en passe de décliner l'offre s'il est entendu que son frère John sera lui aussi de la fête. Aussi, répond-t-il à la question que lui pose sa mère par une autre à la Scène Unique de l'Acte 1, comme pour signifier qu'il évite tout contact malencontreux avec son frère : « attends un instant, est-ce que John sera présent ? Ecoute-moi, s'il est là, la réponse est NON ! » (CF 2003 : 13). Le « non » en majuscule d'imprimerie articule un implicite, à savoir la profondeur de la haine que nourrit un frère à l'endroit d'un autre.

Lorsque la vie au sein de l'espace devient impossible pour l'enfant à cause de rapports fraternelles délictuels, le rôle de l'adulte se résume alors à concevoir des stratégies alternatives afin de réconcilier les parties opposées. L'argument de la langue devient indispensable pour servir une bonne cause sous la forme du mensonge. De sorte que « la langue n'est plus un instrument de communication coupé de son contexte culturel, au contraire, elle reflète par sa structuration propre une dynamique sociologique » (Tabi Manga 1993 : 39). Deux mises au point s'imposent toutefois, qui ont trait au contexte culturel de l'Afrique millénaire. Ici, la tendance, lors des conflits familiaux, est au règlement à l'amiable des litiges familiaux. Face à la flambée de rancœur qui ronge les cœurs de ses fils et celui de ses belles-filles la mère érige le mensonge comme adjuvant de poids pour se donner les chances de résoudre le conflit qui ronge ses enfants orphelins de père. Usant de boniments et de ruse, Christine ment à Peter en tronquant la vérité dans le seul but de le voir se rapprocher de son frère lors du dîner : « oh mon chéri, non ; non. Ce n'est que Sarah, quelques-uns de mes amis et toi » (CF 2003 : 13). Il faut dire que Sarah, l'épouse de Peter, ne souhaite pas plus rencontrer John. La stratégie de réconciliation utilisée par Christine se construit ainsi autour d'un discours visant à sécréter la paix. Tel est le sens à accorder à l'expression « en tout cas » dans le fragment ci-après : « en tout cas, je souhaite que tous les deux, vous aplanissiez vos querelles » (CF 2003 : 13).

Pour Christine, se conforter dans la haine confraternelle relèverait de l'inertie. Ce vice constitue un « frein à une réelle volonté d'action ou [...]s'avère] en fait le symptôme d'une forme d'inaction ou d'une forme de mouvement stationnaire ou circulaire qui se serait emparé de l'ensemble du système de gouvernance lui-même » (Olinga 2009 : 15). La gouvernance évoquée affère à la gestion de la famille

² Désormais (CF + page citée).

dès lors qu'un gestionnaire avisé n'assiste pas impassible à l'autodestruction de ses enfants. On comprend alors pourquoi la mère ment également à John afin de favoriser la retrouvaille de ses enfants au détour d'un dîner ensemble. Similaire à celle de son frère lors de l'invitation de sa mère, la réaction de Peter se décline en une préoccupation interrogative ainsi formulée : « est-ce que Peter sera là ? » (CF 2003 : 15). « Avec suspicion » (CF 2003 : 15), la didascalie conclusive du propos de John, illustre son refus de s'aligner sur le modèle de promotion des valeurs familiales telles que la réconciliation. L'examen de la composante temporelle permet aussi de cerner le rôle de l'adulte face à la resocialisation de l'enfant.

Le temps romanesque diffère du temps en dramaturgie, car « le dramaturge lui est soumis et doit lui obéir aveuglément » (Michaud 1957 : 139–140). Le temps dont il est question dans la pièce d'Uwineza G. Sabano renvoie à celui de la diplomatie familiale, à l'instigation d'une mère soucieuse de travailler au retour de la paix entre ses enfants belliqueux. Voilà pourquoi le temps articulé se décline sous la forme d'une quête qui définit bien le rôle de l'adulte comme médiateur : c'est lui qui impulse la réconciliation entre les enfants. La médiation de Christine s'opère chez elle, le soir. Ce moment de la journée institue un mode de conduite particulier à savoir la maîtrise de soi au plan de l'agir. En effet, le soir se prête au bilan des actions menées dans la journée, en vue de mieux préparer le jour d'après. La douceur atmosphérique du soir a vocation à tempérer les ardeurs rébarbatives et d'apaiser les colères malveillantes qui enfonceraient la fratrie en dressant entre eux des murs d'incompréhension. Ceci explique pourquoi la mère choisit ce moment clef de la journée pour tenter de dissiper les malentendus qui agitent sa famille.

Mais le temps comme cadre idoine en vue de la réconciliation fraternelle transmute très tôt en temps de l'insulte et de l'imposture comportementale. S'adressant à son frère par la figure de l'ironie, John s'enquiert auprès de sa mère en utilisant une question rhétorique dont Robrieux (2000) dit qu'elle n'appelle pas de réponse de la part de l'interlocuteur : « maman, qu'est-ce qu'il fait ici ? Je pensais que cette soirée était réservée à des personnes de grande classe » (CF 2003 : 17). L'usage dans ces propos du pronom d'indétermination « il » illustre le mépris manifesté par John à l'endroit de son frère. John feint d'ignorer le nom de son frère pour lui montrer qu'à ses yeux il n'a aucune valeur, ainsi que le montre la didascalie qui ponctue ses propos : « avec beaucoup de suffisance » (CF 2003 : 17). Il va sans dire qu'une telle marque de mésestime n'est pas pour agrémenter une soirée qui se veut festive. Dans le même élan de mépris, Peter utilise des stratégies d'invisibilisation similaires visant à exprimer son courroux face à son frère provocateur : « qu'est-ce qu'il fait ici ? Je croyais que cette soirée était réservée à des gens bien élevées ! » (CF 2003 : 17).

L'examen du chronotope dans *Déchirement* épouse les mêmes caractéristiques que dans *Conflit familial*. Dans un cadre familial, après un dîner, Eric Scott dévoile son homosexualité à ses parents. Le temps de la reconquête de l'amour paternel dont il est sevré mue en temps de frustration, à cause des appréhensions relevant de la sexualité de l'autre. Au lieu de consoler son fils en proie au chômage, Ian Scott, le père, affiche son intolérance à son égard. Sa déception est manifestée par le biais d'un questionnement rhétorique : « pourquoi tout ceci m'arrive à moi ? Est-ce que je n'ai pas bien élevé mes fils ? » (CF 2003 : 49). Le temps du dîner préparé pour arroser l'entrée à l'université de Neil se transforme en temps de musellement et d'invective à l'endroit de l'enfant. L'adulte Iain perd ses moyens et interdit la parole à son fils Eric à travers ce segment discursif produit dans un style emphatique (l'usage par deux fois de « *toi* »), et marqué par l'usage du présentatif « *c'est* » : « *toi, tais-toi. Je ne veux pas y croire. Tu as détruit la réputation de la famille [...] Je crois que la seule chose que je puisse te dire ; c'est de sortir de chez moi* » (CF 2003 : 49). Le poids de la culpabilisation pesant sur un Eric dépité et frustré, remet en cause le rôle de consolateur escompté du père dans la vie de l'enfant. Eric pointe du doigt l'attitude de son père par ces mots : « *je savais que tu ne me laisserais pas parler comme d'habitude* » (CF 2003 : 49). L'implicite qu'articule cette récrimination d'Eric est qu'Iain n'écoute pas suffisamment ses fils, encore moins sa femme Fiona. Le rôle de l'adulte est aussi de remettre en question l'attitude d'un autre qui peine à jouer pleinement son rôle. C'est par exemple le sens de la remontrance que formule Fiona à son époux Iain au sujet de ses manquements quant à sa manière d'éduquer ses enfants : « *tu dois commencer à faire ton examen de conscience. Tu pousses ta famille à se désintégrer* » (CF 2003 : 57).

Par-delà le malaise qui prévaut au sein des familles de Christine et de Scott, force est de relever qu'un certain nombre de composantes narratives polarisent la production du texte dramatique d'Uwineza G. Sabano.

2. Le niveau narratif et ses enjeux

Par niveau narratif, on entend « faire le découpage textuel tel qu'il permette de déterminer un ou plusieurs modes d'articulation de la représentation théâtrale : actes, tableaux, séquences moyennes » (Ubersfeld 1996 : 34). La particularité de la pièce de Sabano réside dans la récurrente inscription en son sein de Scènes Uniques dans la pièce *Conflit familial*. Sabano opte pour la concision de son texte parce que ce dernier a pour cible prioritaire les jeunes. Il s'agit de leur permettre de cerner efficacement la portée des événements exposés sous la forme de signes écrits et picturaux. Pour Ubersfeld, « les signes ont une diachronie

déterminant un processus dont on peut tenter de rendre compte ; les signes s'organisent en récits, tel signe a une histoire sur scène, et on peut relever la présence de mythes, autrement dit de "récits" » (Ubersfeld 1996 : 34). Comme signe, la concision sus-évoquée souligne l'urgence de résoudre un problème qui divise la famille en compromettant l'harmonie escomptée par la mère des enfants. De même, dans *Liberté ambiguë*, l'Acte III qui se décline sous la forme d'une Scène Unique, traduit l'imminence du nœud du drame de la désobéissance de l'enfant Katie Klein, face à ses parents. Ce choix narratif a une valeur elliptique en ceci qu'il permet d'accélérer l'exposition des faits. La preuve en est qu'après cette scène, le dramaturge conclut la pièce. Aussi, les faits scénarisés en Scènes Uniques, ont-ils pour fonction de donner au lecteur une conclusion définitive face au problème générationnel qui oppose enfants et adultes.

Mais rappelons avant de poursuivre cette réflexion que « la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, c'est de jouer les signes plutôt que de les détruire » (Jouve 1981 : 91). Cela signifie que le jeu narratif s'opère aussi à travers le signe qu'est le discours des acteurs. Leur parole s'appréhende par le biais des nombreux dialogues et tirades qui jalonnent la pièce de Sabano, véhiculant ainsi le malaise qui secoue les trois familles scénarisées. Retiendront notre attention : l'aparté, le récit, la stichomythie et la tirade.

L'aparté est l'apanage du discours méditatif d'Iain à la Scène 9 de *Déchirement*, lorsqu'il s'aperçoit que toute sa famille l'a abandonné à cause de son penchant pour les méthodes dictatoriales dans la gestion de sa famille. La didascalie qui suit le montre « abandonné à lui-même » (CF 2003 : 59), se parlant dans le cadre d'un discours proleptique partagé entre interrogation rhétorique et fermes résolutions :

Qu'est-ce que je suis en train de faire ? Si seulement je pouvais être patient et trainer mes deux fils avec justice ou traiter ma femme avec respecte, ma famille aurait été heureuse ? Dès maintenant, j'écouterai ce que dit [sic] ma femme et mes enfants et je me comporterai bien. (CF 2003 : 59)

L'usage des verbes « écouterai » et « comporterai », de même l'emploi du déictique « dès maintenant », traduisent la prise de conscience par l'adulte du rôle décisif qu'il a à jouer comme père en vue de l'épanouissement de sa famille.

Dans le discours théâtral, le « récit » désigne le discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit hors-scène ou qui peut difficilement être représenté techniquement (Klein 1998 : 194). Dans *Conflit familial* et *Liberté ambiguë*, les Epilogues, tout comme les didascalies qui clôturent où orientent la lecture dans chacune des deux pièces, ont valeur de récit. Tenant lieu de suite

narrative, ils prolongent une représentation scénique elliptique dans le rendu des faits qui accablent les uns et les autres dans leurs relations enfants-adultes. Dans une veine narrative dominée par une anachronie de type proleptique, on peut par exemple lire dans la deuxième œuvre : « A la suite de cette malheureuse soirée, Suzan et James prennent conscience de leur excessive sévérité vis-à-vis de leur fille. [...] A l'avenir, les parents accorderont plus de liberté à leur fille et celle-ci en usera prudemment » (CF 2003 : 87).

Empreinte d'une force émotionnelle et prenant parfois l'allure d'un duel verbal entre protagonistes, la stichomythie désigne « une succession rapide de répliques brèves et correspond bien souvent à un moment de grande intensité » (Klein 1998 : 194). Dans la Scène 5 de *Déchirement*, le choix d'Eric d'annoncer son homosexualité à son père débouche sur un chassé-croisé verbal entre parents, adultes, et fils. La stichomythie expose alors les sources de la mésalliance entre père et fils :

Eric : Papa, j'ai quelque chose à te dire.

Iain : Quoi ? Tu as trouvé un emploi ?

Eric : Non, pas encore. [...] Je suis homosexuel.

Iain : Tu es quoi ?

Eric : Je suis homosexuel.

Iain : S'il te plaît, dis-moi que c'est une plaisanterie de mauvais goût inventée de toutes pièces !

Eric : Non, Papa. [...]

Iain : De quoi peux-tu encore parler ? Mon fils, homosexuel. Il est homosexuel ! [...]

Fiona : Et tu sûr que tu l'es ? N'est-ce pas seulement un moment passager pour vivre ta sexualité ?

Eric : Non, maman, j'ai même eu un vrai partenaire. (CF 2003 : 51)

S'agissant de la tirade, longue réplique d'un personnage parlant à un autre, elle se voit à travers la remontrance que formule Fiona à l'adresse de Iain son époux maladroit dont le rôle ne se fait pas ressentir dans le processus de socialisation de leurs enfants. Le questionnement rhétorique d'Ian a pour visée de blâmer Fiona pour ce qu'il appréhende comme ses immixtions dans l'éducation de « ses » enfants, notamment l'accusation incriminant Iain de désintégrer leur famille :

Iain : Combien de fois t'ai-je dit de ne pas critiquer ma manière de traiter mes fils ?

Fiona : Quand je dis famille, je parle de moi aussi.

Iain : Fiona, je suis vraiment fatigué, cesse de me déranger maintenant.

Fiona : Non, je n'arrêterai pas de le faire, nous parlons de notre mariage et tu me dis d'arrêter ! Iain, tu es en train de devenir quelqu'un d'autre. Est-ce que tu te rends compte ? Des familles se sont disloquées à cause des gens comme toi qui ne pensent qu'à eux seuls, et pas à la souffrance de leur famille ? Si c'est ce que tu deviens, alors nous n'avons plus besoin l'un de l'autre.

Iain : Eh ! Tais-toi, femme.

Fiona : Si tu ne veux pas m'écouter je pars. (CF 2003 : 51)

Au regard de l'analyse qui précède, il ressort que « la production du sens, c'est tout à la fois le sens produit et le mode de production du sens » (Mitterand 1980 : 227). La littérature s'approprie ainsi la fonction thérapeutique, celle consistant à guérir la société de ses maux. Elle s'exhibe, à cet égard, comme « la somme des réponses possibles aux questions réelles que se pose un homme et, à travers lui, une époque, une civilisation, et, à la limite, l'humanité » (Doubrovsky 1966 : XII). Le rôle joué par les adultes dans la vie des enfants apparaît dès lors comme une vision que polarise l'examen du niveau sémique dans la communication théâtrale.

LE NIVEAU SEMIQUE OU L'IMPERATIF D'UNE RECONCILIATION

« Chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière. Faire prendre conscience, permettre l'engagement, agir pour changer, donc dépasser une certaine situation humaine et totale » (Sartre 1964 : 211–212). La libération dont il est question n'est autre que le parachèvement du processus de resocialisation de l'enfant en vue de son positionnement comme citoyen responsable. Dans cette dynamique d'affranchissement de l'enfant des mailles de l'imposture comportementale, l'adulte entreprend de l'accompagner tout au long de cette étape décisive de sa vie, avec rigueur, patience et responsabilité. Deux adjutants de poids accompagnent l'adulte dans ce défi responsorial : son engagement et l'acceptation par l'enfant de ses erreurs.

1. L'engagement de l'adulte : l'apport des arts et des médias

Cet engagement se caractérise par la validation du cahier de charges de l'adulte en termes de devoirs à accomplir dans le cadre de la réalisation d'une éducation holistique et de qualité pour l'enfant. L'adulte joue un rôle de médiateur ses apports afin de réconcilier deux parties d'enfants rivaux. Tel est le cas dans *Conflit familial*, où deux stratégies de communication complémentaires

permettent à Christine de résoudre le problème de la haine qui sévit au sein de sa famille monoparentale : la littérature et l'intermédialité.

L'intermédialité adhère à l'idée selon laquelle « continuer à concevoir, pratiquer et apprêhender les œuvres d'art dans l'allégeance totale à la souveraineté d'une taxinomie des différents styles et genres artistiques est devenue de plus en plus inappropriée » (Nizar 2018 : en ligne). L'intermédialité correspond ainsi à « la reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques » (Müller 2006 : 101).

Pour Burtin, « le théâtre a souvent été défini comme un « hypermédia », à la fois transparent et opaque, qui intègre les autres arts, médias et nouveaux médias sans toucher à leur spécificité, ou à leur « essence » » (2008 : 69). *Conflit familial* de Sabano s'inscrit dans cette perspective, en s'offrant comme une pièce anti-conformiste. De ce fait, elle se cristallise dans le dialogue opérant entre l'art de la littérature et les autres arts, d'une part, et entre la littérature et divers médias. Walter Moser (2007 : 70) réfère à cette interaction par le concept d'interartiarité. Ce concept « réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciées et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture ».

Dès l'amorce de *Conflit familial*, Christine communique avec ses enfants ennemis par le biais du téléphone portable. Grâce à ce média, tous conviennent d'un rendez-vous négocié par leur mère pour tenter de les réconcilier. A la Scène Unique de l'Acte 1, la didascalie introduit les actes des personnages en mettant en exergue l'apport du téléphone dans la démarche mise sur pied en vue de la résolution du conflit des enfants par l'adulte : « Au téléphone, la mère des deux frères les invite à un dîner pour aplanir leurs différents » (CF 2003 : 13). Le téléphone est donc appréhendé comme l'un des moyens utilisés par l'adulte pour parvenir à une fin : la réconciliation des deux enfants séparés. D'ailleurs, l'Epilogue de la pièce montre comment, en usant de stratagèmes, la mère parvient à ses fins réconciliatoires en sollicitant le concours de l'officiant comme adjutant. Les propos qui suivent articulent l'espoir de voir Peter et John à nouveau ensemble, tout comme leurs épouses : « à l'occasion de la commémoration du décès de son mari, elle demandera à l'officiant de prêcher pour la réconciliation familiale à laquelle elle est prête à consacrer sans relâche tous ses efforts » (CF 2003 : 27).

L'usage des expressions « réconciliation familiale » et « consacrer sans relâche tous ses efforts » traduisent l'engagement d'une mère, d'une adulte, à mettre un terme à la mésalliance qui prévaut au sein de sa famille, poussant ses fils et ses belles-filles à se regarder en chiens de faïence. Les larmes qu'elle verse à la fin de la Scène Unique de l'Acte 2 attestent de sa volonté à se surpasser pour en finir avec une escalade de la haine qui pourrit l'atmosphère confraternelle entre ses

enfants : « les larmes aux yeux, affalée dans son fauteuil, Christine réfléchit » (CF 2003 : 25).

Sans avoir quelque prétention visant à nous inscrire en faux contre l'argument que « le théâtre n'a rien à voir avec la littérature » (Fo 1994 : 258), force est d'affirmer, au regard de ce fragment de l'analyse, que le genre littéraire entretient bel et bien un commerce fructueux avec la littérature. En effet, le théâtre « associe un récit à la scène qui en offre une représentation » (Klein 1998 : 189). Le théâtre relève effectivement de la littérature puisqu'il s'exhibe par le biais de la didascalie, considérée comme récit, à l'instar du roman ou de la poésie. Autant considérer la littérature théâtrale comme « un message et une indication des conditions contextuelles d'un autre message » (Ubersfeld 1996 : 254) plus grand : celui de la resocialisation de l'enfant sur la base même de ses fredaines et autres écarts de conduite.

2. La socialisation des enfants sur la base de leurs erreurs

« Le texte de théâtre est une espèce de bistouri, qui nous permet de nous ouvrir nous-mêmes » (Grotowski in Ubersfeld 1998 : 17). Ce qui signifie que ce genre littéraire permet à l'homme de se projeter dans un miroir afin de mieux scruter ses égarements et ainsi, corriger les erreurs de sa vie. Le rôle de l'adulte dans cette démarche est celle du tuteur : il accompagne l'enfant dans son itinéraire tortueux, lui tenant la main, afin d'empêcher que ce dernier ne tombe et ne s'égare définitivement. En cela, on est d'avis que « toute œuvre de créativité, en Afrique Noire, est œuvre de sagesse » (Mveng 1973 : 134). La resocialisation de l'enfant passe donc par la transmission de la sagesse à un individu qui pense moins et parfois mal. Forcément cette transmission s'accommode de vertus telles que la tolérance et l'acceptation de l'autre. Voilà le sens à attribuer à l'éthique. Elle renvoie à « l'ensemble de concessions, des convenances et des conventions qui favorisent le devoir-vivre ensemble dans la société » (Mvogo 2008 : 189).

La concession est justement la stratégie qui participe de la resocialisation d'Eric et de Katie, respectivement dans *Déchirement* et *Liberté ambiguë*. Bien qu'en désaccord avec les choix sexuels de son fils chômeur, Iain finit par montrer à l'enfant qu'être homosexuel dans une famille d'hétérosexuels peut se tolérer. Tel est le sens à donner à cette phrase de Fiona lorsqu'elle reprend son époux colérique : « Iain, il est notre fils, voyons » (CF 2003 : 51). Le mot « voyons » marque le dépit d'une femme désabusée par les égarements d'un adulte vis-à-vis de son propre enfant. Il signifie en réalité « sois tolérant envers lui, malgré ses choix ». La resocialisation de l'enfant ne s'accommode pas de la violence ni de la brimade, car « l'enfant ne dit 'non' que si l'adulte entre dans son champ présent

d'action et veut l'y orienter à sa convenance » (Leif et Delay 1968 : 27). En d'autres termes, « lorsque [sic !] un enfant devient agité, maladroit, grincheux, craintif même, s'il n'est pas en période d'incubation maladive, il traverse une crise où il cherche à s'adapter aux nouveaux progrès de sa maturation organique ; et il ne peut le faire sans tâtonnement, ni malaise » (Leif et Delay 1966 : 53). Choisir de la resocialiser l'enfant au moyen de la violence aggrave la situation et n'apporte rien à son renouvellement comportemental. L'exclusion d'Eric de sa famille par son père est un facteur d'incompréhension. Car, ayant opté pour ce mode de socialisation, Iain disloque les siens et se retrouve seul chez lui. Le rôle de l'adulte étant de réconcilier l'enfant avec des comportements vertueux, Iain, comme Christine, useront du téléphone portable aux fins de ramener autour d'eux les membres de leur famille dispersée. Il apparaît que la resocialisation de l'enfant s'avère un processus patient qui se construit autour de concessions diverses, afin que ce dernier se sente aimé et assisté, et non rejeté et incriminé. Ladite resocialisation consiste également pour l'adulte à montrer à l'enfant que nul n'a le monopole de la conduite parfaite. Même l'adulte est exposé à l'inconduite, le tout étant de pouvoir reconnaître son erreur et de tenir lieu de modèle comportemental à l'enfant. En se résolvant à réparer ses erreurs et de fédérer à nouveau les membres de sa famille, Iain s'abreuve à la source de cette démarche. Il s'humilie auprès de ceux qu'il aura passé le temps à gronder afin de susciter un climat de tolérance et de pardon indispensable à l'éclosion d'une nouvelle philosophie managériale au profit de sa famille. Il dit à Daniel : « je téléphone seulement pour m'excuser de ma façon de jouer mon rôle de père auprès de vous. Par conséquent, est-ce qu'il est possible que nous recommencions de nouveau notre vie ? » (CF 2003 : 59).

La dernière stratégie digne d'intérêt dans la resocialisation de l'enfant par l'adulte est le recours au dialogue, en tout temps et dans n'importe quelle circonstance. Cette démarche est l'apanage de James et de Suzan à la dernière Scène Unique de l'Acte III de *Liberté ambiguë*. Parce que la resocialisation de l'enfant se négocie à l'aune d'un certain nombre de paramètres qui articulent ses habitudes de vie, il importe pour les adultes de les prendre en compte afin de préserver l'harmonie qui devrait régner entre enfants et parents. Telle est la principale récrimination de Katie lorsqu'elle réclame la liberté à ses parents, mot qui apparaît dans ses propos en lettres capitales : « vous ne comprenez rien à rien. Je ne vais jamais aux soirées. Pourquoi ? Parce que mes parents très exigeants ne me le permettent pas. Je veux donc ma LIBERTE » (CF 2003 : 84). Au nom de la concession que sous-entend le phénomène de la socialisation, les parents-adultes finissent par concéder à Katie sa liberté. La responsabiliser signifie par le même temps qu'elle devra désormais elle-même se contrôler dans

la pondération, afin de se définir comme une enfant accomplie. La socialisation consiste aussi à montrer à l'enfant ses erreurs et leurs conséquences, afin de l'amener à réaliser l'ampleur du danger couru. James, le père de Katie, l'interpelle dans ce sens : « la première fois que tu l'as prise [la liberté], tu ne l'as pas bien utilisée. Regarde à quoi tu ressembles maintenant » (CF 2003 : 85). En s'excusant de son inconduite, Katie prouve, à l'Acte III, que le processus de resocialisation auquel elle s'est exposée s'avère payant. Ce processus est une réussite parce qu'il permet de retenir que l'enfant doit pouvoir s'excuser de ses erreurs s'il veut accéder au panthéon des hommes réfléchis. Ayant pris conscience de ce qu'elle aurait pu perdre sa vie en boîte en se droguant et en risquant de se faire violer, Katie fait amende honorable en parlant ainsi à ses parents : « Maman ! Papa ! Je m'excuse » (CF 2003 : 85).

CONCLUSION

A tout prendre, le rôle des adultes dans la vie des enfants et des adolescents n'est plus à démontrer. Le processus de resocialisation implique la mise sur pied d'une nouvelle dynamique de formation de l'enfant par l'adulte, celle qui le positionne comme citoyen respectueux des valeurs éthiques qui fondent le vivre ensemble au cœur de la cité des hommes. Baignant, en tant qu'« animal social », dans un contexte sociétal divers qui l'influence souvent négativement, l'enfant manifeste certaines attitudes (in)conscientes. Celles-ci charrient l'urgence d'une exorcisation de ses conduites par les adultes afin d'impulser chez lui un renouvellement de comportements. L'adulte travaille ainsi dans le sens d'amener l'enfant à prendre conscience de ses inconduites, à reprendre confiance en lui, en vue de confesser ses manquements et de s'amender lui-même. L'adulte se définit comme médiateur face à des enfants belliqueux, ou ceux dont les pratiques sexuelles sont jugées atypiques. Parfois victime de l'abus de confiance de l'adolescent, l'adulte déploie ses capacités de réconciliateur. Il travaille à l'intégration sociale de l'enfant comme individu nanti des mêmes droits, en dépit de sa différence au plan sentimental. L'exorcisation des impostures comportementales de l'enfant débouche finalement sur l'impératif d'un renouvellement de ses attitudes existentielles d'une part, et de ses capacités performancielles comme citoyen, d'autre part. Enrichi de nouvelles vertus et bénéficiant d'autres orientations de comportements dans sa relation renouvelée avec l'adulte, l'enfant s'affirme, *in fine*, comme un citoyen reconvertis, resocialisé et utile à sa société. A son tour, il peut désormais contribuer à y semer le grain de l'éthique afin de laisser éclore la vertu du bien vivre ensemble pour le plus grand bénéfice de tous.

BIBLIOGRAPHIE

- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris : Seuil.
- Diffo, F. (2019). Fiction transculturelle et cristallisation identitaire : une lecture sémiologique d'*Ils ont mangé mon fils* de Jacques Fame Ndongo. In : *Jacques Fame Ndongo. Le scribe du génie africain* (pp. 218–229). Paris : L'Harmattan.
- Doubrovsky, S. (1966). *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*. Paris : Mercure de France.
- Fo, D. (1994). *Le Gai savoir de l'acteur*. Paris : Bordas.
- Gadamer, H.-G. (1976). *Vérité et méthode*. Paris : Seuil.
- Jouve, V. (1981). *La Littérature selon Barthes*. Paris : Seuil.
- Klein, C. (1998). *Mieux lire, mieux écrire, mieux parler : méthode pour les lycées*. Paris : Hachette.
- Leif, J., Delay, J. (1966). *Psychologie et éducation*. Tome I : *L'enfant*. Paris : Nathan.
- Leif, J., Delay, J. (1968). *Psychologie et éducation*. Tome II : *L'adolescent*. Paris : Nathan.
- Michaud, G. (1957). *Connaissance de la littérature : l'œuvre et ses techniques*. Paris : Nizet.
- Mitterand, H. (1980). *Le Discours du roman*. Paris : PUF.
- Moser, W. (2007). L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité. In : M. Froger, J.E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept* (pp. 69–92). Münster : Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion », vol. 14.
- Müller, J.E. (2006). L'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, N° 16, 99–110.
- Mveng, E. (1973). Introduction à l'herméneutique négro-africaine. In : *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation* (pp. 121–134). Paris : Présence Africaine.
- Mvogo, F. (2008). Littérature maghrébine : quête, requête ou conquête de l'éthique ? *Annales de la FALSH*. Yaoundé : LGE, 189–197.
- Nizar, M. (2018). Introduction à l'intermédialité. Pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art. *Revue Archée*, N° 12.
- Olinga, A.D. (2009). *Propos sur l'inertie*. Yaoundé : CLE.
- Pavis, P. (1976). *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Canada : PUQ.
- Reuter, Y. (2000). *L'analyse du récit*. Paris : Nathan.
- Robrieux, J.-J. (2000). *Rhétorique et argumentation*. Paris : Nathan.
- Sartre, J.-P. (1964). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- Tabi Manga, J. (1993). Modèles socioculturels et nomenclatures. In : *Inventaire des usages de la francophonie : nomenclatures et méthodologies* (pp. 37–46). Paris : AUPELF-UREF.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Paris : Editions sociales.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Paris : Belin.
- Uwineza, G.S. (2003). *Conflit familial suivi de Déchirement et Liberté ambiguë*. Yaoundé : CLE.