

DIAGNOSTIC DU THÉÂTRE CAMEROUNAIS PAR ANDRÉ-MARIE NTSOBÉ EN 1987 : THÉRAPEUTIQUE RÉUSSIE OU APOTHÉOSE DU CHANT DU CYGNE ?

Joseph NOUMBISSI WAMBO

Université de Yaoundé 1, Cameroun

jnoubissi@yahoo.fr // noubissijoseph9@gmail.com

Résumé : Le théâtre camerounais des années 80 a été marqué par une crise que les chercheurs camerounais sur le genre ont attribué aussi bien à un professionnalisme confus - de là le dilettantisme de (pseudo) dramaturges ou certaines méprises de la critique¹ - qu'à une dépréciation de la portée du théâtre sur le public.- Lors d'un Colloque national sur le thème en 1987, André Marie Ntsobe formulait ce diagnostic inquiétant : malgré un certain foisonnement dans la production de pièces plus ou moins attrayantes ou la forte présence du public lors des représentations, on peut déjà entendre à l'horizon, le commencement du chant du cygne. Pour en sortir, il suggérait alors le retour des praticiens aux fondamentaux de l'art dramatique, unique gage de la pérennité des succès des performances théâtrales dans le temps. Plus de trente ans après, cet article se propose, lui aussi, de scruter l'univers théâtral camerounais pour se rendre compte, tristement, qu'il tarde à revivre, vraiment.

Mots-clés : dramaturgie ; théâtre camerounais ; babélisme théâtral ; théâtre pour le développement ; public.

Abstract: Cameroonian théâtre of the eighties is on crisis. Local researchers seem to have noticed it a long time ago. The absence of training of so-called dramatists, the same with mistrained critics who do not master the writing techniques of a good play, coupled with the amateur public coming to attend performances without any precise goal almost prepared cameroonian theatre for the grave. On the 11th, 12th and 13th november 1987, a national colloquium on cameroonian theatre was organised in Yaoundé. The proceedings helped us to notice Pr André Marie Ntsobe's contribution insisting on the fact that many plays were published, many performed on stage, but the behaviour of the author and the public pushed him to prophesise the futher death of the genre. To help theatre gain normal ground in future, he proposed to playwrighters and scenographers to go back to the fundamentals of a play, so as to gain real success with time

Keywords : playwriting ; cameroonian theatre ; babel theatre ; theatre for development ; public

Introduction

La communication du Pr André Marie Ntsobé (1988, pp.140-143) fut fort remarquée au Colloque tenu à Yaoundé du 11 au 13 novembre 1987. Elle résumait opportunément les craintes des observateurs. Il devenait urgent, si l'on

voulait sauver le théâtre au Cameroun, d'abord de procéder à une évaluation sérieuse des pratiques théâtrales d'alors, pour, mettre à jour, sous le vernis des succès de pacotille, renommées de façade et résilience complice du public, une certaine déliquescence ; puis, de proposer des stratégies moins palliatives ou curatives que régénératives.

Pour en venir à la présente contribution, nous dirons qu'elle vise à revisiter le chemin parcouru, une trentaine d'années après la mise en garde d'André Marie Ntsobé. Il s'agira, à cet effet, de relire les grandes lignes de son diagnostic d'antan, afin de déterminer si, au fil des années, les tares dont souffrait jadis le théâtre au Cameroun ont pu être corrigées. Notre démarche s'attellera donc à réinterroger l'art dramatique des acteurs concernés selon l'approche de Joseph Danan (2010). Nous nous demanderons, sur la base des travaux de ce théoricien, si les dramaturges camerounais prennent suffisamment en compte les règles classiques en rapport avec « l'organisation de l'action », la qualité de « la mise en scène du drame » ou encore l'activation de l'action ». Plus simplement, la démarche consiste à vérifier si pour les dramaturges camerounais « le texte n'est qu'un des éléments de la « polyphonie » du spectacle ». Par ailleurs, les metteurs en scène camerounais ont-ils suffisamment intégré que la mise en scène est un art qui s'apprend et qui demande au technicien, un préalable curieux pour le non initié, à savoir, « non partir du texte et arriver à la réalisation scénique, mais renverser ces termes; poser d'abord le fait scénique et ensuite et, de là, remonter au texte » ? (Danan 2010, p.20) ; une technique qui consiste à retrouver la matrice de représentation d'une pièce et la construire de nouveau, quitte à surprendre son auteur par le résultat de la représentation. Mais, au final, la solution pourrait-elle résider dans le « babélisme théâtral » (in Leclercq et al. 1998) prôné par Bingono Bingono ? En 1987, malgré l'affluence du public dans les salles de spectacles, André Marie Ntsobe avait identifié trois problèmes rédhibitoires du théâtre camerounais auxquels il proposa une thérapeutique circonstanciée.

1. Un Théâtre pour des spectateurs mal formés et distraits

Le constat fait par André-Marie Ntsobé est froid et inattendu : certes le public vient assister aux spectacles de théâtre, mais ses réelles motivations sont loin d'être dictées par un amour des arts de la scène ou par le besoin de participer au divertissement proposé. C'est plutôt un

théâtre décrié par le public comme le montrent les attitudes agaçantes de la foule lors des représentations : la pièce est à peine commencée et l'on est déjà fatigué, on l'écoute à peine, on entend causer autour de soi et l'on bavarde soi-même. On relève un trait pour le critiquer quand ce n'est pas un geste pour s'en moquer. L'attention et la sympathie du spectateur sont très vite perdues, un coup de sifflet a tôt fait de trouver de nombreux échos. On approuve l'interrupteur, on l'encourage et l'on finit irrésistiblement par siffler avec lui. Une cabale recrute dans la salle plus d'adhérents qu'il n'y a de mécontents.

Ntsobe (1988, 140)

De telles déconcertantes absurdités se multiplient dans un contexte camerounais où des spectateurs sans retenue ni convenances peuvent, de façon impromptue, lancer autres réparties et coups de sifflets désagréables après une réplique d'un acteur. Bien souvent, le spectacle se déplace de la scène vers la salle, sans que cette attitude ait reçu la médiation d'un metteur en scène. L'interpellation d'André Marie Ntsobé n'est pas seulement une critique de l'art du dramaturge, mais, dans les cas décrits ci-haut, un réquisitoire contre ce laisser-aller qui a fini par décourager les « vrais » spectateurs, inaptes à concilier le déroulement de la « vraie » pièce, avec la création d'une scène parasite parallèle, une dualité perturbatrice de l'attention qui devrait être portée à la scène au moment de la représentation.

Cette insurrection contre le spectateur oisif se comprend puisque les années 80 sont paradoxalement le moment de « l'explosion » (Fofie 2011, p.31) dans les offres en matière dramatique. Il n'y a pas de week-end sans son lot de représentations théâtrales. Le public, partagé, vient au théâtre pour plusieurs raisons : les prix d'accès dérisoires (300 à 500frsCFA), la possibilité inespérée qui lui est donnée de s'exprimer; non seulement la société du parti unique de cette époque ne lui laissait ce genre d'éventualités qu'à de très rares occasions, mais dans d'autres lieux de distraction en l'occurrence le cabaret, le musicien est roi et la musique finit toujours par dominer tout bavardage par la force de ses décibels. Le cinéma impose le silence du public, surtout celui qui fréquente les salles de nuit. Le stade de football est si vaste qu'il est difficile de se faire remarquer, encore que la passion que charrie ce sport pourrait amener un spectateur à apprendre à corriger ses émotions devant la déroute de son équipe... Le théâtre reste le lieu où le public peut répandre son ignorance sur la masse de ses aficionados. André Marie Ntsobé regrettait que ce genre de spectateur ne soit pas filtré dès l'entrée, ou même exfiltré, au moment où il se fait vraiment nuisible, par des videurs comme il est de cours dans les cabarets et boîtes de nuit afin d'éviter que le « vrai » public ne fuie, même si l'on pourrait penser, avec Robert Abirached (1994, p.88) que ce « spectateur est toujours peu ou prou comédien, en ce qu'il prête volontairement sa connivence à la fiction et qu'il tourne son désir, sans craindre la dépense émotionnelle et nerveuse que le désir entraîne, vers les mirages d'un simulacre ». Seulement, ce spectateur ne peut, au sortir de la salle, dire de quel sujet traitait la pièce. Il est peut-être, une sorte de comédien, mais il dit un texte qui échappe au contrôle du metteur en scène. Il est certes « en demande de jubilation » (Abirached 1994, p.83) mais ne laisse pas aux acteurs sur la scène la possibilité de lui en procurer. Sa jubilation est une masturbation nuisible à l'avenir des représentations théâtrales.

La thérapeutique implicite consistait à pousser ce spectateur au silence, afin que seule la pièce œuvre à la fidélisation du public gagné à la cause de l'art. Se taire pour lui ne sera pas une faiblesse, car souligne Patrick Chamoiseau (1988, p.147), « un silence est une parole [...] il y a autant de silences dans la parole que de paroles dans le silence. [...] ce silence sonne et résonne, et signifie autant que

la voix. C'est une question d'oreille ». En d'autres termes, l'agitation n'est pas signe de vitalité, au contraire, en redevenant sage pendant le spectacle, ce spectateur gagnerait l'illusion d'être un homme instruit, un homme de valeur.

On le voit bien, André Marie Ntsobé ne contestait pas l'afflux des spectateurs dans les salles de spectacles. Toutefois, ceux-ci, plutôt, « se bouscullaient » à leurs entrées, principalement pour « des sketches farcesques camerounais » (Fofie 2007, p.53), bref pour un sous-théâtre dans lequel la création linguistique laisse rarement la place à une langue de qualité. Cette forme de représentation désinhibait particulièrement les spectateurs siffleurs qui transformaient la séance en une sorte de bouffonnerie démotivante. La situation va tellement dégénérer qu'aujourd'hui ces intrus ont créé un théâtre hors-théâtre, un avatar incongru. On ne serait peut-être pas surpris, à bien y regarder, de découvrir derrière cette mauvaise foi des spectateurs de théâtre au Cameroun, une réaction de lassitude provoquée par la redondance de thèmes surannés et apocalyptiques.

2. Une thématique surannée et apocalyptique

André Marie Ntsobé s'est inquiété de la redondance de certains thèmes dans le théâtre camerounais. De l'époque coloniale à près de trente ans après les indépendances, la thématique du théâtre au Cameroun semble se scléroser autour de préoccupations politiques ou sociales. Le texte est confisqué par les dénonciations d'exactions politiques, des mariages traditionnels confrontés au modernisme, des individus, surtout les vieillards, désorientés pas les nouvelles tendances de la ville. Pour André Marie Ntsobé (1988, p.141), « il s'agissait de restituer toute la terrible période de domination impitoyable, d'insister sur le crime de dépersonnalisation commis par les colonisateurs. Mais les indépendances passées, cette problématique semble être un aspect essentiel de la thématique du théâtre camerounais. Lorsqu'il ouvre ses vannes à d'autres souffles, ce théâtre semble patauger dans la fade répétition ».

Les pièces visent en réalité des objectifs didactiques et militants, au détriment de la vertu « spectacle » génétiquement liée au théâtre. Les pseudo-dramaturges se servent du genre pour véhiculer des opinions, peu importe que l'intrigue proposée au spectateur manque de cohérence, de cohésion, ou de vraisemblance. Michel Vinaver (1998, p.14) indique avec pertinence qu'« il y a autour de nous un grand cimetière : c'est celui des pièces à idées, des pièces militantes, des pièces voulant prouver quelque chose, voulant convaincre que la vérité est ici ou là, que ce qu'il faut faire est ceci ou cela ».

André Marie Ntsobé essaie de déprogrammer cette désagrégation du théâtre en demandant un renouveau thématique principalement fondé sur la vraisemblance théâtrale plutôt que sur la réalité. La pièce devrait être une entité autonome fonctionnant avec une société du texte autonome, et non chaque fois dépendante d'une actualité éphémère, c'est-à-dire d'un intertexte évanescent, car incapable de se fixer dans la conscience collective sur le long terme. Le résultat est perceptible à la lecture des œuvres, plus de vingt ans plus tard : l'on a

l'impression de lire un trait d'histoire ou d'anthropologie maladroitement inspiré, une pièce saluée hier est subitement décousue et vide aujourd'hui, conséquence évidente de la dichotomie entre la littérature et le réel, entre une dramaturgie bien maîtrisée et une simple distribution de répliques à des personnages ayant une connaissance plus ou moins suffisante du sujet de leur conversation. Pour André Marie Ntsobé (1988, p.141), ce dramaturge est « trop conditionné par son engagement », tant et si bien qu'« il lui a tout subordonné, ce qui fait que la crise qui le traverse se traduit concrètement par l'extrême rareté des productions de valeur ».

De tels dramaturges veulent se donner un destin politique ou moral. Ils prétendent devenir des guides en donnant des leçons aux dirigeants, parfois sur des sujets dont ils n'ont qu'une connaissance empruntée. En imitant la société réelle, en la transposant au théâtre sans la médiation de la fiction, le dramaturge querellé par André Marie Ntsobé s'éloigne peu à peu de l'artiste qu'il devrait toujours rester. « Le théâtre, écrit Dario Fo (1994, p.202), est fiction et non imitation ». Il n'est nullement demandé au dramaturge d'être réaliste à la façon d'un historien. L'art dramatique est davantage une recherche esthétique qui donne une place importante à la production d'un spectacle cohérent en lui-même. Il s'agit alors, selon Bernard Mbassi (Leclercq et al. 1998, p.121), de « pratiquer un théâtre à la thématique renouvelée qui ne soit pas nécessairement iconoclaste ou militant au mauvais sens du terme ». Cette proposition, plus de dix ans après le diagnostic d'André Marie Ntsobé pourrait donner l'impression d'une stagnation de l'art dramatique au Cameroun. Le chercheur invitait à un renouvellement thématique, et par ricochet des sources d'inspiration. Un nouveau thématique requis par François Bingono Bingono à son tour (Leclercq et al. 1998) car celui-ci pense que le théâtre peut cesser d'être un univers de discours pour devenir celui des langages, des langues.

Il ne s'agit plus forcément de raconter une histoire, encore moins de peindre les caractères qui concordent ou s'entrechoquent mais de donner vie et mobilité à des personnages aux parcours différents, aux langages différents, aux comportements sans norme de cohésion, de vivre l'harmonie dans un babélisme inattendu, à la limite hermétique. Ce postulat de François Bingono Bingono s'illustre bien avec sa pièce *Odjala* publiée en 1996. Cette pièce, écrit-il, « n'est pas seulement la dérision du spectateur tourné en bourrique par de faux dialogues, des simulacres de textes, c'est aussi l'autodérision même du comédien qui joue tout en jouant de soi. Et tous de s'y plaire. On parle non pas pour se faire comprendre, mais entendre. Et en revanche, on joue pour la compréhension, une langue qui se veut universelle et qui situerait la communication extralinguistique au sommet » (Bingono Bingono in Leclercq et al. 1998, p.106). *Odjala* est, dans la civilisation de l'universel sous le prisme des villages africains, un et multiple, différent et semblable, de la diversité comportementale donc psychologique et linguistique finalement réunifiée sans effusion douloureuse, sans spoliation et sans hiérarchisation culturelle. En effet, François Bingono Bingono (Leclercq et al. 1998, p.107) précise que « le babélisme n'entend pas tuer les textes d'auteur, il

prétend tout simplement leur faire parler un langage plus large et, pourquoi pas, universel ».

La nécessité d'apporter une thérapeutique concrète à la crise du théâtre reçoit un écho favorable. Le problème, c'est que les initiatives restent pour la plupart confidentielles, le public et les salles ayant, pour une bonne part, disparu. "Those of us, écrit Bole Butake (Leclercq et al. 1998, p.125), who still persist in the theatre are driven by passion and obsession". Cette témérité prend chaque jour du plomb dans l'aile parce que, souligne-t-il encore (Butake in Leclercq et al. 1998, p.126) "there is no privately owned theatre house in the whole country and so theatre practice is at best irregular, inconsistent and not properly planned". Malgré le temps qui a passé, la nécessité de combattre une esthétique dramatique rachitique se fait sentir avec plus d'acuité. Un espoir subsiste de réconcilier le public avec les salles encore existantes, et partant de motiver les hommes d'affaires à investir dans le secteur.

3. Une esthétique dramatique rachitique

L'universitaire camerounais est révolté de ce que « le modèle dramatique camerounais manifeste une pauvreté révoltante au niveau de l'esthétique » (Ntsobe, in Butake et Doho, 1988, p.142). Pour lui, les auteurs de pièces sont davantage motivés par une « certaine forme de mercantilisme littéraire » (Ntsobe idem) que par la maîtrise réelle d'un art qui semble leur échapper en tout point. André Marie Ntsobé en connaisseur des différents arts poétiques consacrés au théâtre, refuse que cet art dans son pays soit le siège de « la banalité la plus déconcertante » (Ntsobe idem), avec apparemment la complicité du public qui dans les années 80, remplissait les salles malgré une esthétique dramatique surannée.

Après avoir fait ses humanités jusqu'au plus haut niveau universitaire possible, André Marie Ntsobé ne reconnaît aucune des lois de la comédie dans ces pièces camerounaises où « le personnage est comique et aventureux. Comique aussi le rythme du langage. La comédie, même si elle s'oriente vers un réalisme plus exact et plus large pour faire appel à des formes de pathétique familières et quotidiennes, même si elle s'oriente vers une peinture réaliste des excentricités sociales, n'est jamais grinçante. On en vient à douter de l'efficacité morale d'une telle comédie qui, prétendument, se réclame du *castigare ridendo mores* des latins et de Molière » (Ntsobe, 1988, p.142). André Marie Ntsobé s'oppose à ces dramaturges qui veulent égaler l'un des grands comiques français sans l'avoir jamais lu, non plus sans jamais avoir pris le temps de se mettre à l'école de ce type d'art. Il voudrait ôter de l'esprit de ces créateurs l'idée que faire rire dans la conversation quotidienne serait une compétence suffisante pour postuler à l'honorable attribut d'homme de théâtre. L'écriture théâtrale est création, une parturition dans laquelle l'inspiration doit passer par la médiation de l'art - donc aussi de la mise en scène réussie - pour entrer de façon méritoire dans le cercle des poètes, des dramaturges. L'intrigue d'une pièce de théâtre est

une fable, au sens aristotélicien du terme, et non pas une fidélisation à la réalité, mais le rendu d'une vraisemblance sociétale acceptée comme artistique. Albert Azeyeh, cité par Fofie (2007 : 63) observe à cet effet que:

Le *castigare ridendo mores* de Santeuil servirait seulement d'alibi au dramaturge camerounais de nos jours pour divertir le public, en plaquant la mécanique sur le vivant sans cependant l'édifier. Il s'ensuit que faute d'éduquer le Camerounais et d'élever son goût, nos prétendus "hommes de théâtre" se contenteraient, par laxisme, paresse ou mercantilisme, d'entretenir ses bas instincts, sans aboutir à la nécessaire catharsis, purgation des passions qui, au-delà de succès aléatoires, est susceptible d'assurer grandeur et pérennité à l'art.

Fofie (2007, p.63)

Il est donc évident que l'esthétique dramatique a difficilement évolué dans le contexte camerounais. La raréfaction des pièces effectivement montées dans les années 2000, comparativement aux années 80, est un signal d'alerte assourdissant. Ce désert progressif dans les représentations théâtrales aurait pu être couvert par les festivals comme les RETIC, (Rencontres Théâtrales Internationales du Cameroun). Seulement ces manifestations sont des fora bien encadrés, avec un public parfois d'astreinte, les hommes de presse et les enseignants par exemple. Comme le dit Ousmane Aledji (2006 : 29), « les festivals constituent les très rares moments de rencontres entre professionnels des arts de la scène, les très rares lieux de diffusion, avec l'avantage de la présence des diffuseurs et programmeurs étrangers ». Il s'agit par conséquent d'un public de circonstance, certes de connaisseurs de l'art théâtral, mais encore des professionnels qui viennent aux festivals chercher des sujets pour leur travail et non pour jouir d'abord d'un spectacle payant.

Pendant, on pourrait logiquement se demander si André Marie Ntobé et Albert Azeyeh, entre autres, ne sont pas en réalité rattrapés par une formation qui n'intégrerait aucune trace de la théâtralité africaine. Ceux qu'ils qualifient de pseudo-dramaturges pourraient leur rappeler avec Louis Van Delft (1997, p.49) qu'« il est rare que l'Université forme de bons auteurs dramatiques », ce qui fausserait leur point de vue sur les spectacles auxquels ils assistent. Ces auteurs pourraient arguer la jalousie de ces universitaires aigris de ne pas être sur les premières marches, applaudis dans les salles autant qu'eux.

Toutefois, il faut reconnaître que les récriminations d'André Marie Ntobé s'appuient sur la vacuité stylistique qui a pris corps dans le métier, tellement que l'intellectuel qu'il est peine à caractériser le spectacle auquel il vient d'assister. Cette situation a-t-elle connu quelque thérapeutique ? Il est difficile de l'affirmer a priori, étant donné la fluctuation des lois occidentales du théâtre. Koulsy Lamko (2006 :9), dramaturge tchadien de renommée dans les pays francophones se pose des questions sur l'essence même du théâtre en Afrique :

En effet, que faut-il pour qu'il y ait théâtre ou plutôt que suffit-il pour qu'il y ait théâtre ? De quoi se constitue l'élément pertinent qui enracine l'expérience théâtrale et le légitime : le texte d'auteur écrit, fixé ou le texte prétexte collectif improvisé ? Le lieu théâtral conventionnel ou le lieu accidentel investi ? Le public spectateur qui paie à l'entrée de la salle ou le public "spectateur" impliqué dans la construction de l'évènement théâtral et qui investit les lieux non conventionnels ? L'acteur consacré issu d'un institut d'art dramatique, d'un conservatoire ou de l'acteur amateur événementiel adepte d'une saison ?

Koulsy Lamko (2006, p.9)

En d'autres termes, le public seul légitime l'art poétique adopté ou même toute absence de loi d'écriture. Même en France, Pierre Corneille, Edmond Rostand, Alfred Jarry ou Eugène Ionesco ont chacun choisi leur chemin, guidé par leur seule intuition et leur liberté. L'essentiel est que le public vienne massivement aux spectacles. On peut dès lors ainsi comprendre qu'André Marie Ntsobé durcisse le ton davantage contre les nuisances du public sifflant dans les salles, et moins pour son inculture. Il milite en quelque sorte pour une écriture « correcte » des pièces de théâtres sans digression excessive, dans le respect de l'intrigue et du style acceptable qu'on s'est choisi. Pour mettre sur le marché du spectacle des dramaturges formés dans toute la diversité des genres des écritures théâtrales, le gouvernement camerounais a créé à l'Université deux instituts des Beaux-Arts (à Foumban et à Nkongsamba) et des filières Arts du Spectacle dans différentes facultés nationales. L'idée est certes de former des dramaturges libres du choix de leur style, mais également bien instruits des différentes tentatives qui ont existé au fil des siècles, même en Afrique. Au moins le dramaturge ne viendrait plus plaider une inspiration « africaine » pour justifier son incuriosité ou son mépris des canons dramaturgiques. Il faudrait, écrit Werewere Liking (1984, p.57) que le nouveau dramaturge évacue l'idée qu'« il suffirait de tordre tous les arts pour qu'ils deviennent africains », ou encore - et l'idée est d'ailleurs fort répandue - que « le théâtre africain c'est la danse, la musique, le chant, la poésie. C'est total quoi » (Liking, 1984, p.57), bref tout et par conséquent rien à la fois. Et l'auteur de *La Puissance de Um* de proposer une nouvelle esthétique :

Il est difficile de parler aujourd'hui de l'art africain sans tomber dans des clichés encore une fois. On peut continuer à parler des arts africains anciens ou à s'en inspirer si l'on en éprouve le besoin. Ces arts l'ont mérité n'est-ce pas ? Mais l'artiste africain d'aujourd'hui ne peut pas, ne doit pas se renier et renier son devoir de créer en tant qu'homme : un homme dans une "ère sidérale" qui vit en "direct" le lancement des Apollos et autres Soyouz, un match de football au Venezuela, le tir des chrétiens au Liban et en Irlande, qui subit et partage la hausse du pétrole et les retombés de la bombe à neutrons et qui l'exprime par sa sensibilité spécifique.

Liking (1984, p.61)

Autrement dit, le dramaturge doit être un homme de son temps, conscient non seulement des mutations politiques dans le monde, mais aussi des tendances esthétiques. Ce serait le début d'une thérapeutique appropriée.

4. Vers un renouvellement théâtral : thérapeutique réussie ou apocalypse now ?

André Marie Ntsobé, comme Werewere Liking, proposait de « refondre ensemble théâtre et réalité historique et littéraire pour faire participer la littérature dramatique camerounaise au progrès de l'homme et de la société camerounaise » (Ntsobe, 1988, p.143). Des tentatives dans ce sens ont vu le jour et la plus célèbre est le concept de « Theatre for Development », initié au Cameroun par Hansel Ndumbe Eyoh et Bole Butake au milieu des années 90. Malheureusement la portée didactique des pièces de ce courant l'emportait largement sur l'esthétique. Pour mieux nous faire comprendre, remarquons que Guillaume Oyono-Mbia, reste plus dans les consciences en mettant en scène les ravages de la dot sur l'avenir de la jeunesse dans sa pièce intitulée *Trois Prétendants un mari*, plutôt que grâce à une esthétique, disons une conduite originale de l'intrigue, une succession cohésive et cohérente des péripéties, une histoire fort bien charpentée. D'autres auteurs marquent les esprits pour leurs pièces « fictives »: Hansel Ndumbe Eyoh dans *The Inheritance* (1991) en l'occurrence, Bole Butake pour *Lake God* (1985) et autres *Zindgraft and the Battle of Mankon*.

Le théâtre pour le développement semble avoir un public ciblé par le thème débattu, excluant ainsi le spectateur venu jouir simplement du spectacle. La preuve, la plupart des pièces du concept sont jouées directement auprès des publics cibles et le plus souvent sans que les spectateurs de circonstance aient besoin de délier les cordons de leur bourse. Il s'agit par conséquent d'un théâtre sponsorisé à l'avance, d'un théâtre de commande même s'il n'est pas toujours certain que les auteurs aient la plume suffisamment heureuse pour produire une intrigue de qualité collée aux exigences littéraires et artistiques. Le « Theatre for Development » a la particularité d'enrichir ses adeptes avec ses spectacles payés d'avance, mais cette thérapeutique ne pourrait pas vraiment assurer la pérennité de spectacles de qualité autant que les œuvres de pure fiction de ses promoteurs. André Marie Ntsobé disait encore que

Les spectateurs viennent chercher au théâtre non pas une évasion ou une illusion, mais une image de leur vie et de leurs valeurs qui soit aussi la confirmation vivante de leurs aspirations tant morales que sociales. [Ce théâtre] ne peut survivre et sortir de l'impasse qu'à travers les essais de renouvellement de sa qualité technique. Il doit mettre au point un certain nombre de techniques nouvelles d'expression théâtrale. Il doit être vif dans sa forme, polysémique dans sa signification.

Ntsobe (1988, p.143)

Pour maintenir le genre en vie, les adeptes du théâtre organisent un festival: les RETIC, (Rencontres Théâtrales Internationales du Cameroun). Le rendez-vous est donné par un nostalgique, Ambroise Mbia. Le festival qu'il a créé et qu'il supervise depuis lors donne à voir des pièces comme *Odjala* de François Bingono Bingono, pièce en ouverture du festival en 1996. Les créations les plus diverses trouvent ainsi l'occasion de se déployer devant un public nombreux et varié. La plupart des œuvres sont jouées sur la scène de l'IFC (Institut Français du Cameroun), des planches qui respectent les minimums d'installations techniques nécessaires à la visualisation d'une pièce.

En général, la dramaturgie camerounaise se limite à l'écriture et au jeu sur la scène, dans la précarité la plus abjecte parfois. André Marie Ntsobé remarquait déjà cette carence technique en 1987. Jusqu'à son décès en 2020, il n'a cessé de déplorer la disparition des salles de spectacles. Les cinémas Abbia et Le Capitole à Yaoundé ont fermé leurs portes. Le Centre Culturel Camerounais ne tient pas toujours compte des attentes du grand public au moment de choisir les spectacles à présenter sur ses planches. Si l'on veut rendre le message d'André Marie Ntsobé plus concret, force est de constater que les infrastructures d'hier se sont beaucoup amenuisées. En d'autres termes, ce qui semblait un acquis dans les années 80 a connu un destin presque apocalyptique, les scènes ayant disparu les unes après les autres.

En 1996, Bernard Mbassi (Leclercq et al. 1998 : 121) proposait alors d'« explorer la possibilité d'un théâtre permanent dans les cabarets, restaurants et autres chantiers ». Il avait omis une autre scène, celle des chaînes de télévision. En effet, les comédiens nouveaux, pour faire face à la raréfaction des salles de spectacles et contourner le caractère prohibitif des prix de locations, ont profité de la libéralisation de l'audiovisuel pour se produire en ces lieux inattendus. Le théâtre nouveau au Cameroun n'est plus celui des pièces écrites longtemps à l'avance et interprétées en un jour sous la houlette du metteur en scène. Les comédiens -les humoristes surtout- se font d'abord connaître en solo, avant de s'associer pour un projet commun. Jean Jacques Roubine (1990, p.185) estimait que « le théâtre de demain serait fait par de libres communautés d'acteurs, voire par des comédiens en solo... »

Conclusion

L'art du spectacle ne prend tout son sens qu'avec la représentation de textes bien écrits et judicieusement mis en scène devant un public aussi passionné que l'artiste lui-même. Comment comprendre que le théâtre camerounais, qui « a parfois étonné par la précocité de ses dispositions et ses talents dramatiques » (Ntsobe, 1988, p.140) se retrouve dans le creux de la vague? Les raisons économiques sont rapidement évoquées, les financements manquent et les profits restent incertains. Dans une société où les infrastructures théâtrales dépérissent et se raréfient, il faut nécessairement mettre l'accent sur la production de spectacles théâtraux de qualité. La thérapeutique d'André Marie Ntsobé n'a

pas seulement soigné les maux de 1987, elle a en quelque sorte contribué à l'expression d'un avatar du théâtre où la troupe perd sa primauté à la faveur de la singularisation des talents. Les one-men-shows et les regroupements pour des projets artistiques précis et limités dans le temps se généralisent. Pour reconquérir le public d'antan et le fidéliser, il est urgent que les dramaturges fassent place à l'action, taisent les critiques aisées, et, s'engagent résolument dans la revitalisation du théâtre. La renaissance est à ce prix-là.

Références bibliographiques

- Abirached, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 506p.
- Bingono, B. F. (1998). « *Odjala* ou le babélisme théâtral ». Leclercq, Nicole, Mbia Ambroise et Owona Ndougoussa, J.F. Xavier (éds), *Théâtre africain : de l'écriture dramatique au jeu scénique* », Bruxelles/Yaoundé, IIT-UNESCO, p. 105-107.
- Butake, B. (1998). "The Necessity of Technology in the Enhancement of Theatre Aesthetics in Cameroon Drama and Théâtre", in Leclercq, Nicole et alii, *ibid.*, 125-129.
- Campana, F. (2006), « Les Festivals de théâtre, acteurs du développement culturel », in Notre Librairie N°162, *Théâtre contemporain du Sud 1990-2006*, pp.27-32.
- Chamoiseau, P. (1988). *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 244p.
- Danan, J. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris, Actes Sud Papiers, Collection « Apprendre 28 », 84p.
- Delft, L. v. (1997). *Le Théâtre en feu, Le grand jeu du théâtre contemporain*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 115p.
- Fo, D. (1994). *Le Gai savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, 319p.
- Fofié, J. R. (2007). *La Création linguistique dramatique au Cameroun*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé.
- Fofié, J. R. (2011). *Regards historiques et critiques sur le théâtre camerounais*, Paris, L'Harmattan, 335p.
- Koulsy Lamko (2006). « Théâtres du Sud : l'épineuse question du répertoire », in Notre Librairie N°162, pp.9-15.
- Mbassi, B. (1998). « Propositions pour une revitalisation du théâtre camerounais », in Leclercq, Nicole, Mbia Ambroise et J.F. Xavier Owona Ndougoussa (éds), pp.119-124.
- Mono Ndjana, H. (1988). « Le Théâtre populaire camerounais d'aujourd'hui », in Butake, Bole & Doho, Gilbert (éds), *Théâtre camerounais / Cameroonian Theatre*, Yaoundé, Bet&Co., 1988, pp.144 – 157.
- Ntsobé, A. M. (1988). « Le Théâtre camerounais : crise et thérapeutique », in Butake, Bole & Doho, Gilbert (éds), pp.140-143.
- Roubine, J. J. (1990). *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 205p.



Vinaver, M. (1998). *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 255p.

Werewere Liking. (1984) *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan.