ADP
مجلة حوليات التراث
Revue Annales du Patrimoine
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

La dette du théâtre au Cameroun envers les performances patrimoniales

The debt of Cameroon theatre towards patrimonial performances

Dr Philippe Bienvenu Ndoubena
Université de Maroua, Cameroun
ndoubenaphilipe@gmail.com

Reçu le : 30/7/2023 - Accepté le : 29/8/2023

23
2023

Pour citer l'article :
✳ Dr Philippe Bienvenu Ndoubena : La dette du théâtre au Cameroun envers les performances patrimoniales, Revue Annales du patrimoine, Université de Mostaganem, N° 23, Septembre 2023, pp. 219-236.

BY-NC-ND

http://annalesdupatrimoine.wordpress.com

***

Revue Annales du patrimoine, N° 23, 2023, pp. 219 - 236
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

La dette du théâtre au Cameroun envers les performances patrimoniales

Dr Philippe Bienvenu Ndoubena
Université de Maroua, Cameroun

Résumé :

Le théâtre au Cameroun est redevable envers les performances patrimoniales locales. C'est grâce à celles-ci qu'il s'est affirmé dans le temps et dans l'espace. La présente recherche interroge les modalités de la création théâtrale à partir des manifestations spectaculaires du terroir. Il s'agit de montrer comment la création théâtrale au Cameroun s'inspire des pratiques spectaculaires organisées pour se donner de la substance. Cette analyse s'élabore à l'aune de l'ethnoscénologie de Jacques-Raymond Fofié (2011), qui est une discipline scientifique issue de l'ethnologie et des arts du spectacle. Elle analyse, comprend et interprète les pratiques culturelles dans leur contexte de production sans préjugés. Sa démarche situe les pratiques performatives dans leurs contextes de production, analyse leur processus de création et met en lumière la construction de leur identité. Il ressort de cette étude que la création théâtrale au Cameroun s'est appuyée sur les éléments de théâtralité des spectacles patrimoniaux du Cameroun, notamment les contes, les proverbes et certains rites d'intronisation, pour se constituer.

Mots-clés :

dette, performances, patrimoine culturel, théâtre, Cameroun.

The debt of Cameroon theatre towards patrimonial performances

Dr Philippe Bienvenu Ndoubena
University of Maroua, Cameroon

Abstract:

Theatre in Cameroon is accountable towards local patrimonial performances. It is through the latter that it asserted itself in time and space. The present research investigates modalities of theatrical creation based on spectacular manifestations of the soil. It is all about showing how theatrical creation in Cameroon inspires spectacular practices to give itself content. This study is elaborated in the light of ethnoscenology of Jacques-Raymond Fofié (2011). It is a scientific subject deriving from ethnology and performing arts that analyses, understands and interprets cultural practices in their production context without prejudices. Its approach situates performative practices in

Reçu le : 30/7/2023 - Accepté le : 29/8/2023
ndoubenaphilipe@gmail.com
© Université de Mostaganem, Algérie 2023

their production context, examines their creation process and sheds light on the building of their identity. What results from the investigation is that to constitute itself, theatrical creation in Cameroon has leant on items of theatricality of Cameroon patrimonial spectacles notably tales, proverbs and some enthronisation rites.

Keywords:

debt, performances, cultural heritage, theatre, Cameroon.

Introduction :

Les performances patrimoniales du Cameroun sont un vivier pour la création théâtrale au Cameroun. En parcourant le répertoire du théâtre au Cameroun, texte et spectacle, il est facile de reconnaître les pratiques patrimoniales de telle ou telle aire culturelle du pays. Cette observation prouve que ces manifestations portent un intérêt particulier pour les dramaturges et les metteurs en scène. C'est donc cet intérêt que les créateurs mettent, soit en texte, ainsi en scène. Il ne serait donc pas superflu de s'interroger sur les modalités qui encadrent cette création théâtrale à partir des manifestations spectaculaires organisées du Cameroun et parfois d'ailleurs. Ainsi, il convient de prime abord de situer le contexte de création de ces œuvres. Ensuite analyser leur processus de création avant d'étudier la construction de l'identité théâtrale camerounaise dans ces créations.

1 - Le contexte de création :

La création théâtrale au Cameroun ici obéit à deux réalités. Ces réalités peuvent être considérées comme des contraintes. Il s'agit d'une part de l'omniprésence des censures étatiques et d'autre part d'une conjoncture ayant traversé le théâtre au Cameroun à une certaine époque.

En effet, la pratique théâtrale telle qu'elle est faite au Cameroun n'attire pas le public. Le théâtre connaît ses jours les plus sombres. Malgré d'énormes moyens mis à contribution, notamment les publicités qui entourent les représentations afin

d'attirer le plus de spectateurs, mais jusque-là, les salles restent vides comme le fait remarquer Rachel Efoua-Zengue en ces termes : "Le fait en demeure fort curieux : malgré la riche publicité qui précède pourtant les représentations desdites pièces de théâtre, le public, désintéressé, ne trouve pas toujours le temps pour y assister, s'il y pressent une touche non-camerounaise ou encore, s'il s'agit soit d'un public scolaire, soit du Gotha politique et administratif, obligé de s'y rendre sur invitation personnelle, tenant lieu de convocation personnelle"(1).

La remarque est d'autant plus pertinente que le public se méfie des productions camerounaises, il préfère les créations étrangères, soient les textes, soient les créations scéniques. En analysant la situation, on découvre des problèmes tant sur la création que sur la réception. Pour les créateurs, la situation déplorable provient à la fois des dramaturges et des metteurs en scène.

En ce qui est des dramaturges, il y a un relâchement des règles d'écriture des textes de théâtre. Les créateurs accordent moins d'importance au respect des normes de l'écriture théâtrale. C'est sans doute parce qu'il n'y avait pas une théorie canalisant l'écriture que cette crise est née. Le théâtre classique en France doit ses lettres de noblesse aux règles érigées au XVII^{e} siècle. Au Cameroun, en l'absence d'une telle théorie, chacun crée sa propre règle d'écriture. La conséquence provoque inconsciemment le dégoût du théâtre. A cela s'ajoute le fait que les dramaturges traitent mal les sujets qu'ils abordent ou ils versent tous dans les sentiers battus du mariage et de la dot. Les spectateurs étaient las de ces sujets qu'ils voyaient à chaque représentation. Les metteurs en scène, quant à eux, ont aussi contribué à cette répugnance en manipulant très mal les signifiants théâtraux. Gilbert Doho s'insurge contre cette non-maîtrise du signe théâtral lorsqu'il écrit : "Produits d'une culture, l'interprétation de ces systèmes signifiants ne peut se faire qu'à partir de la société. Il y a lieu d'attirer l'attention ici sur la

capacité de l'écriture scénique qui permet la particularisation d'une société, d'une culture car - on ne le dira jamais assez - le théâtre est une pratique sociale concrète. Les actes, les sentiments, les idées sont exprimées non seulement par le système verbal, mais aussi par d'autres systèmes dont les éléments sont concrets palpables. /Chaque élément, fortement culturalisé, est vide de sens dès qu'il est perçu en dehors de la société"[(2).]

Les metteurs en scène font un mauvais usage des signes théâtraux. Ils leur accordent des signifiants qui n'ont pas de significations dans les aires culturelles auxquelles les pièces de théâtre sont issues. Certains signes sont utilisés gratuitement ; mettant ainsi en lumière un gaspillage du signe théâtral. Il en est de même de l'espace d'expression des acteurs. Il n'a rien à voir avec la réalité représentée.

Pour ce qui est du public, il manque de culture théâtrale et son niveau de langue est approximatif. En réalité, le registre de langue des pièces de théâtre ne permet pas aux lecteurs et surtout aux spectateurs de mieux saisir le spectacle compte tenu que ceux-ci sont sous-scolarisés comme le précise une fois de plus Rachel Efoua-Zengue : "Tenez ! Dans la pièce "Le fusil" de Ndedi Penda, Ndo, principal personnage, est un planteur de la zone littorale du Cameroun. Tout à fait au début de la pièce, Acte I, scène 1, il montre les contours de son élocution, son style est celui d'un honorable planteur camerounais, c'est-à-dire on ne peut plus châtier, avec d'habiles acrobaties dans l'utilisation de l'interrogation directe, assaisonnée de l'inversion du sujet"[(3)].

Il apparaît donc clairement que plusieurs causes ont participé à cette conjoncture du théâtre au Cameroun, à travers le manque de rigueur dans l'écriture des textes de théâtre, la mauvaise utilisation des signes théâtraux lors des représentations théâtrales, le faible niveau d'instruction des lecteurs et des spectateurs. Les dramaturges et metteurs en scène, à la suite de cet échec, vont se lancer dans un processus de créations à partir

des performances patrimoniales du terroir.

Les censures étatiques et la conjoncture du théâtre au Cameroun ont en quelque sorte orienté la création théâtrale à s'appuyer sur passé patrimonial camerounais. C'est une réponse aux problèmes que traversent, à la fois la société camerounaise, et le théâtre au Cameroun.

2 - Le processus de création :

Le processus de création du théâtre au Cameroun repose sur quelques éléments de la théâtralité, notamment un personnage qui, dans le cas d'espèce, se métamorphose en plusieurs et la théâtralisation de certains rites.

1. La métamorphose d'un personnage en plusieurs :

Le personnage qui se métamorphose ici en plusieurs montre que l'on est en face du conte. L'acteur qui conte est devant un auditoire. Il va donc disparaitre pour laisser place aux différents personnages qui se trouvent dans le conte. Pour mieux comprendre cette métamorphose d'un personnage en plusieurs autres, il convient de définir ce que c'est qu'un conte. Il désigne "une histoire de longueur variable, un récit d'évènements qui met en présence des personnages anthropomorphes, zoomorphes, ou plus simplement des forces agissantes abstraites ou sous forme d'objets"[(4)]. Ce sont donc ces personnages avec des morphologies diverses qui entrent dans la création théâtrale au Cameroun.

Dans "Guéidô" de Jacqueline Leloup, la pièce de théâtre obéit aux procédés du conte. En effet, au lieu d'avoir un seul personnage qui est conteur, plusieurs autres apparaissent. C'est leur présence qui va imposer la réalité du théâtre. On peut lire cette réalité à travers l'implication des neuf notables suivants : "Onono : D'un regard et d'un cri, il enflamme le courage et le cœur de ses guerriers. /Kabakaba : On dirait qu'ils sont poussés par une force divine. /Simassi : Ils se battent avec la rage du lion. /Epwa Epwa : Eblouis, comme fascinés par une vision par une vision surnaturelle qui les attire mystiquement, ils voient en leur chef un être invincible dont les pieds semblent ne

pas toucher la terre. /Tassa : Acculé, cerné par l'ennemi, on le voit s'échapper avec aisance divine. /Goum Goum : Il détourne l'attention de l'ennemi qu'il terrasse dans un éclat de rire"[5].

Dans cet extrait, ces personnages prennent la parole comme s'il s'agissait d'un seul. Ils sont neuf, mais les paroles qu'ils prononcent sont terminées par un autres. En ce sens, Gilbert Doho écrit : "C'est un phénomène dont le but est de rendre la représentation très vivante et de provoquer sinon une espèce de vertige du moins un effet de constant éveil. En effet, la phrase commencée par un est poursuivie par un autre et terminée par un troisième"[6].

La même pratique est observée dans "Le pacte", lorsque les personnages font usage des proverbes. En réalité, quand un interlocuteur initie un proverbe, le deuxième et le troisième se chargent de lui donner la suite de telle sorte que l'auditoire ou le public soit édifié sur son sens. Dans la scène trois du tableau deux, Osse et Angone entament leur causerie par des proverbes : "Osse : La chauve-souris annonce-t-elle son arrivée dans la cuisine restée imprudemment ouverte ? /Angone : Paniquée elle fait le tour de la charpente et revient s'y pendre. Et elle se fait toute petite espérant ne pas être surprise par le jour"[7]. L'entame de cette scène démontre qu'au lieu d'un personnage qui donne le proverbe, celui avec qui il partage la scène, la même aire culturelle sans doute, l'accompagne dans de celui-ci. Dans ce cas de figure, il sert à amorcer un dialogue, qui concerne les individus initiateurs de ce dialogue, comme l'échange entre Osse et Angone, ou devant un public divers.

En s'attardant sur le proverbe, Charlotte Schapira le désigne comme un "énoncé investi d'une grande autorité, pour plusieurs raisons différentes, dont la suivante n'est pas la moindre : comme son ancienneté, son origine collective et populaire passe pour une garantie de vérité. Son acceptation par un nombre infini de locuteurs, pendant un long laps de temps, apparaît comme le test irréfutable de la validité de son message"[8].

La métamorphose du personnage en plusieurs autres, dans le cadre du théâtre au Cameroun, comme cela vient d'être démontré, s'articule principalement autour de la littérature orale. Le conteur n'est plus unique ici, mais pluriel. Il en est de même de l'usager d'un proverbe qui le pose pendant qu'un autre personnage vient le continuer ou l'achever pour pouvoir le partager à toute l'assistance où il est presqu'une vérité absolue. Il est porteur de valeurs qui sont souvent mises en mises en scène lors de certains rites.

2. La théâtralisation des rites :

Avant toute chose, il importe de préciser ici qu'il ne s'agit pas pour ces auteurs de reproduire les rites dans leurs œuvres. C'est un véritable travail de création qui s'appuie sur certains aspects de ces performances patrimoniales. En ce qui concerne le rite, il est "un acte de communication soigneusement construit, une organisation concentrée de symboles, remplie/chargée d'une gamme de signification ayant un sens pour les individus ou les groupes sociaux concernés"(9). C'est un lien qui est établi entre deux entités, à savoir les vivants et une autre force qui peut être visible ou invisible. Toutes ces manifestations varient d'un groupe social à un autre. Le rite désigne aussi "un ensemble d'actes répétitifs et codifiés, souvent solennels, d'ordre verbal, gestuel et postural, à forte charge symbolique, fondés sur la croyance en la force agissante de puissances supérieures avec lesquelles l'homme tente de communiquer en vue d'obtenir un effet espéré"(10). Le rite devient une relation que les personnages établissent avec le monde invisible dans le but qu'il leur vienne en aide dans certaines circonstances.

Le théâtre au Cameroun s'inspire donc de ces performances pour prendre corps. Cette inspiration se base sur les étapes de certains rites, qui vont, par la suite, constituer un spectacle de théâtre proprement dit. Le rite d'intronisation d'un souverain est une forme d'initiation. Elle est doublement accompagnée d'une part par les hommes, et d'autre part par les esprits des ancêtres.

Dans "Ngum a Jemea ou la foi inébranlable de Rudolf Dualla Manga Bell" effectivement, il est question du rite d'intronisation du personnage de Rudolf Dualla Manga Bell en qualité de chef des Douala. La pièce s'ouvre par la didascalie suivante : "Kum Mbape, Mukud'a Mikano, les chefs et quelques notables de Bonadoo conduisent Dualla Manga au caveau royal où sont enterrés son père et son grand-père. – Arrivés sur les lieux, ils se déchaussent - Kum a Mbape débouche une bouteille de liqueur (gin) et verse une partie du contenu tout autour des tombes-Il fait tinter une clochette trois fois... Après un laps de temps, il fait signe à toute l'escorte d'entrer"(11).

La reprise de la cérémonie d'intronisation s'amorce par un rassemblement de toutes les parties prenantes que sont le public, le concerné et les principaux officiants. Après cette présentation, les intervenants entament le rite proprement dit. La cérémonie débute par l'invocation des anciens rois dans le but de légitimer le futur roi. C'est Kum Mbape qui se charge de cette intervention : "O Rois qui nous avez guidés depuis des temps immémoriaux jusqu'à nos jours : Ewal'a Mbedi, Mulobe Ewale, Mase ma Mulabe, Njo'a Mase, Makongo ma Njo, Doo la Makongo, Bele ba Doo, Beb'a Bele, Lob'a Bebe, Ndum'a Lobé Manga Ndumbe. /O aïeux de notre sang : Pris'a Doo, Dumb'a, Sam'a Doo, Ngund'a Doo, Epe'a Doo Kampes'a Doo Belone ba Doo"(12).

Cette réplique servant de préambule présente la généalogie du souverain à introniser en même temps qu'elle convoque les ancêtres à assister à l'intronisation.

Elle permet également de mettre en lumière l'anthroponymie de cette société. Elle montre en outre leur système de parenté. A ce titre, Marcelin Vounda Etoa écrit : "Les auteurs privent à dessein leurs personnages de prénoms occidentaux, comme pour non seulement les ancrer dans leur terroir, mais aussi les soustraire à l'aliénation et à l'infamie symbolisée par les prénoms occidentaux"(13).

Après cette invocation des ancêtres, la cérémonie se

poursuit avec l'intronisation proprement dite qui commence par une demande formulée à l'endroit de l'assistance, à savoir si le promu mérite cette lourde charge, qui consiste à conduire les destinées du peuple Douala. Faut-il le rappeler, il doit y avoir unanimité pour la fonction de chef pour qu'il espère être intronisé, c'est pour cela que le rite est ouvert au public. Si un personnage parmi ceux qui officient la cérémonie a quelques récriminations à faire au candidat à la fonction de chef, il le fait publiquement. Mais ce n'est pas le cas de Rudolf Dualla Manga Bell puisque Kum Mbappe déclare : "Puisque vous êtres unanimes à reconnaître que le trône de Doo la Makongo qu'occupait Manga Ndumbe échoit légitimement à son fils Dualla, nous allons l'y installer solennellement après le rite de "l'esa" et les interventions des chefs Dualla, Pongo, Bakoko, Ewodi, Bodiman, Subu, Balimba, Abo, Bakwedi, etc. selon le rituel consacré, avant de prendre la parole, chaque intervenant doit d'abord se laver la bouche dans ce vase et passer sur son front la feuille de Dibôkubôku ; cela prouvera aux yeux de tous qu'il parle sans arrière-pensée"(14).

L'unanimité étant attestée par la parole, il faut aussi qu'elle le soit intérieurement de peur qu'il n'y ait qu'une unanimité de façade. Les mots s'accompagnent des intentions, parce que, si l'un des meneurs de rite prononce des paroles qui ne sont pas sincères, il risque périr sur-le-champ. Une réplique illustre cette conscience qu'il faut avoir : "Moi, Mukud'a Mikan'a Bul'a Bele ba Doo la Makongo, jure de prendre part à l'intronisation de notre roi avec une conscience propre... Et si quelqu'un parmi nous trame de sombres desseins pour saboter cette fête, il n'y parviendra pas"(15)! Ainsi, ceux qui ont des choses à reprocher au futur roi, ou à la communauté toute entière, sont obligés de le faire savoir publiquement. Dans ce cas, s'il y a un problème, la réconciliation s'imposera devant toute l'assistance. Ces problèmes sont posés lors de l'intronisation avec l'appel à la réconciliation de toute la

communauté. Toute la population doit soutenir son chef. Celui-ci, à son tour, une fois intronisé, devra être le chef de tous, car "La royauté est une charge lourde. Pour l'assumer, il faut beaucoup d'endurance et de patience. Cette hotte que nous te faisons porter sur le dos a reçu pour les contenir toutes sortes de choses, les bonnes et les mauvaises. Durant tout ton règne, la bonne chose, tu la mettras là-dedans ; la mauvaise tu la mettras là-dedans ; tes joies, tes peines et surtout tes états d'âme, tu les mettras là-dedans. C'est-à-dire que tu devras supporter ton peuple dans les événements heureux et dans les circonstances difficiles"(16).

L'intronisation convoque à la fois les vivants et les morts. Ces invités doivent soit accorder leur bénédiction, soit manifester leur désapprobation au nouveau roi. C'est aussi une occasion de réconcilier toute la communauté autour de leur futur chef pour que la charge lui soit légère. En retour, il fera preuve d'impartialité, de probité, de loyauté, de patriotisme jusqu'à la mort qui verra son successeur entrer en fonction.

La théâtralisation des rites ici s'articule autour du préambule, c'est-à-dire la présentation de l'objet du rite, ensuite son déroulé, enfin la conclusion qui s'attarde sur les leçons à tirer de l'intronisation. Cette façon de faire confère une coloration particulière au théâtre pratiqué au Cameroun, pour se constituer une identité théâtrale.

3 - La construction de l'identité patrimoniale camerounaise :

L'identité patrimoniale camerounaise dans le théâtre au Cameroun se manifeste ici en deux temps. Dans le premier temps, il s'agit d'un retour aux sources à travers la nostalgie des temps anciens. Dans un second temps, le refus de l'autoflagellation pour affirmer sans gêne le patrimoine culturel immatériel dans le théâtre.

1. La nostalgie des temps anciens :

La nostalgie des temps anciens dans le théâtre au Cameroun se veut un moyen de faire une sorte de renaissance des pratiques

patrimoniales ou des événements passés. Ces pratiques et ces événements se retrouvent dans certaines pièces de théâtre comme "Le sort de l'esclave" de Rabiatou Njoya et d'Alexis Mouliom, "Zintgraff and the Battle of Mankon" de Gilbert Doho et Bole Butake, "Lake God" de Bole Butake et "Ngum a Jemea ou la foi inébranlable de Rudolf Dualla Manga Bell" de David Mbanga Eyombwan. Ces créations traduisent en réalité l'échec du monde moderne. Pour remédier cet échec actuel, les créations théâtrales proposent donc un retour au passé, synonyme de revitalisation du présent pour un avenir meilleur. La meilleure attitude à adopter dans ce contexte est d'avoir recours au passé pour mieux orienter l'avenir. Le passé et l'avenir sont liés par un cordon ombilical que constituent les ancêtres et les dieux. Ces personnages in absentia sont le socle du présent. Marcelin Vounda Etoa le relève bien dans ces propos : "Un système de croyances prévaut ainsi dans les pièces qui fait directement dépendre la conduite des personnages non pas de la raison mais des prescriptions des ancêtres et des divinités. Les œuvres établissent ainsi un continuum dynamique entre le visible et l'invisible, entre le physique et la métaphysique, entre les vivants et les morts"[(17)].

Dans "Lake God" de Bole Butake, on peut clairement voir que les occidentaux, au lieu s'occuper du bien-être des Africains, ils se livraient plutôt à la politique d'assimilation. Tout était mis en place pour que les populations abandonnent leurs pratiques cultuelles au profit des leurs. Or, pour l'Africain, son épanouissement se trouve dans son passé. En ce qui concerne l'évangélisation, elle se confondait à l'occidentalisation comme le note Meinrad Pierre Hebga : "effectivement la mission chrétienne catholique ou protestante n'a que très rarement témoigné par exemple du respect aux régimes matrimoniaux des Africains auxquelles elles portaient l'Evangile. Imbues de la supériorité de leur civilisation, elles confondirent trop souvent occidentalisation et évangélisation"[(18)]. La conséquence a tout

ceci a donné lieu à un désintérêt à toute œuvre occidentale.

Les problèmes de développement, malgré la présence européenne, sont monnaie courante. Les écoles et les hôpitaux n'ont pas été capables d'apporter la thérapie nécessaire à la réduction substantielle de la pauvreté. Les populations qui leur ont fait confiance commencent à perdre espoir et questionnent l'efficacité de ce qui a été fait ou qui leur a été dit. Alice Delphine Tang fait le même constat lorsqu'elle écrit : "un constat d'échec face au développement de l'Afrique ; les politiques du développement se limitent aux simples discours. La religion chrétienne, malgré son apport réel pour l'éducation et la santé n'a pas pu se préoccuper de la pauvreté des populations. Même la science apprise par les Africains n'a pu les libérer de tout ce qui freine leur épanouissement"(19).

La solution à tout cet état de choses est de se pencher vers leur patrimoine culturel immatériel qui apparaît ici comme leur boussole. En se référant à celui-ci, ils ne seront pas étrangers sur leur propre territoire.

L'Afrique doit repartir dans son passé chercher les voix de son développement. Ce développement est d'abord spirituel avant d'être matériel ou infrastructurel. Il passe par la maîtrise de son histoire, de son passé et de ses religions. Cette posture que le théâtre au Cameroun a adoptée passe nécessairement par l'affirmation de son patrimoine culturel immatériel.

2. L'affirmation du patrimoine culturel dans le théâtre :

L'initiative d'affirmer le patrimoine culturel immatériel dans le théâtre au Cameroun est un refus de l'autoflagellation culturelle. Les créateurs de ces œuvres passent par le théâtre pour exprimer cela. Les dramaturges et metteurs en scènes créent des œuvres qui font l'apologie de leurs coutumes. La décennie 1980 à 1990 a par exemple vu la région de l'Ouest du Cameroun abriter plusieurs ateliers d'écriture. Cette régionalisation de l'écriture s'explique par le fait que, la culture "grassfield" a su résister au génocide culturel que d'autres aires

culturelles ont connu au Cameroun. C'est ce qui conduit Gervais Mendo Ze, signant la préface de "La Succession de Wabo Defo", à préciser que "Cette fois-ci, la scène se passe à l'Ouest du Cameroun, au pays Bamiléké où la tradition ancestrale a résisté à l'hégémonie et la dictature de la modernité"(20). Gilbert Doho dans la postface de la même œuvre abonde dans le même sens : "L'univers culturel des hauts plateaux de l'Ouest est l'un des plus traditionnalistes du Cameroun. On y a réussi à conserver, à préserver jusqu'à ce jour ce que l'Afrique a de plus profond. Le culturel résiste victorieusement - mais pour combien de temps encore ? - Aux assauts de l'occidentalisme rampant. Contrairement à beaucoup d'autres zones culturelles au Cameroun comme en Afrique, on peut dire, qu'en pays Bamiléké, la tradition fait loi"(21).

C'est donc une opération qui rompt avec les anciennes pratiques qui avaient cour par le passé dans certaines créations. Il était difficile de rencontrer des créations qui assumaient leur passé sans être frustrées ou les embellir sous des oripeaux occidentaux pour singer l'Occident. Dans ce sens, Francis Tami Yoba écrit : "L'introduction du personnage du sorcier est à dessein. Ceci montre que malgré la colonisation, les Africains sont restés fortement attachés à certains de leurs pratiques culturelles"(22). Ce genre de personne est omniprésent dans le théâtre au Cameroun. Bernard Mbassi le rejoint dans cette trajectoire en écrivant : "En recourant à ces rites, qui plongent autant dans les mystères du Cameroun des mille et une nuit que dans la plus cryptique actualité, la scène camerounaise se donne un geste de camerounité. De nombreuses pièces permettent ainsi au spectateur de revivre des fragments d'un univers religieux publiquement nié mais secrètement fréquenté"(23).

Il s'agit de l'apologie de la culture "grassfield" que les dramaturges se chargent de présenter dans leurs créations. Ils s'inspirent des cultures dont ils présentent les avantages patrimoniaux, sociaux, économiques et politiques, voire

religieux. Ces différents atouts ainsi présentés mettent en lumière, non seulement leur organisation économique, politique et socioculturelle, mais aussi leur arbitraire culturel qu'ils partagent, si tant est que la pièce de théâtre est, par l'intermédiaire des acteurs, destinée à la représentation sur scène devant un public.

Une nouvelle posture qui prend à contre-pied celle qui consistait à dénigrer les pratiques patrimoniales africaines. Les dramaturges deviennent "des spécialistes qui étudient sans préjugés défavorables les pratiques performatives des ethnies camerounaises et africaines et les restituent théâtralement. Leurs attitudes vis-à-vis de ces pratiques ont fait l'objet d'investigations"(24). Dans cette culture vantée dans ces pièces de théâtre, il y a bien sûr la littérature orale africaine qui a souffert du refus d'une certaine posture occidentale de la reconnaître comme une littérature à part entière. Ce genre est abondamment pris en compte dans ces pièces de théâtre où d'ailleurs les dramaturges reproduisent des séances de palabres patrimoniales. Dans la note de présentation de "Guéidô", Louis-Marie Ongoum écrit : "Après s'être longtemps fait tirer les oreilles, le monde convient aujourd'hui d'une vérité qui lui crevait les yeux à force d'évidente, à savoir que la littérature écrite c'est la littérature orale. Cela revient à affirmer en simplifiant les termes de cette équation d'allure paradoxale et à dénominateur commun, que l'écrit n'est que l'oral (l'inverse n'est pas vrai). Toutefois, il ne s'agit pas d'une équivalence mathématique, comme le laisserait entendre le vocable d'équation, mais d'une formulation analogique, l'écrit étant un oral dont le mode d'expression est transféré de la parole articulée à la représentation graphique qui en est faite"(25).

Les coutumes camerounaises, dans cet aspect d'affirmation ne méritent plus d'être raillées, mais doivent faire l'objet de protection par des dramaturges qui prennent le temps de mieux les comprendre et non de les condamner sans toutefois les saisir

suffisamment. Les raisons qui justifient la naissance de ce théâtre se trouvent dans le souci de mettre sur pied au Cameroun un théâtre qui tient compte des réalités patrimoniales de ses localités. Aussi, un besoin de les immortaliser dans les pièces de théâtre s'impose-t-il afin qu'elles transmettent leurs contenus de génération en génération, en même temps qu'elles vont restituer leur histoire souvent ignorée. D'autre part, il s'agit dans ces pièces de théâtre de vanter les mérites de certaines cultures qui ont résisté à la phagocytose coloniale.

La représentation de l'identité patrimoniale camerounaise dans le théâtre au Cameroun tient compte de la nostalgie des temps anciens et de l'affirmation du patrimoine culturel immatériel dans le théâtre.

Conclusion :

L'étude qui s'achève portait sur "La dette du théâtre au Cameroun envers les performances patrimoniales". Elle avait pour ambition de démontrer que la création théâtrale au Cameroun s'inspire des pratiques spectaculaires organisées pour se donner de la substance. Pour cela, elle interrogeait les modalités de la création théâtrale à partir des manifestations spectaculaires du terroir. La recherche s'est faite à l'aune de l'ethnoscénologie de Jacques-Raymond Fofié. Cette méthode situe les pratiques performatives dans leurs contextes de production, dans le souci de mieux les comprendre sans préjugés. Elle est bâtie en trois phases. La première phase pose le contexte de création. La deuxième analyse le processus de création et la dernière étudie la construction de l'identité. Il ressort donc que, à travers les contes, les proverbes et certains rites d'intronisation, les créateurs mettent en lumière l'imaginaire de leurs sociétés d'inspiration. Cet imaginaire est mis en scène pour le transmettre et le sauvegarder pour les générations futures. Le théâtre s'en abreuve donc à bonne source pour prendre corps. En cela les performances patrimoniales deviennent des ressources pour le théâtre au Cameroun.

Notes :

1 - Rachel Efoua-Zengué : "Causes de désaffection à l'égard des pièces dramatiques camerounaises : Une recherche sur les niveaux de langue", in Bole Butake et Gilbert Doho (sous la direction de). Théâtre Camerounais/ Cameroonian theater, Actes du colloque. Yaoundé : Bet & Co LTD, Yaoundé 1988, p. 165.

2 - Gilbert Doho : "Des signifiants théâtraux et leur fonctionnement", in Bole Butake et Gilbert Doho (sous la direction de). Théâtre Camerounais/ Cameroonian theater, Actes du colloque, p. 226

3 - Rachel Efoua-Zengué : op. cit., p. 168.

4 - Clément Dili Palaï : Contes moundang du Cameroun, L'Harmattan, Paris 2007, p. 11

5 - Jacqueline Leloup : Gueido, CLE, 2e édition, Yaoundé 2006, pp. 80-82.

6 - Gilbert Doho : "La Dette du théâtre camerounais moderne envers l'oralité", in Bole Butake et Gilbert Doho (sous la direction de). Théâtre Camerounais/ Cameroonian theater, Actes du colloque, p. 71.

7 - Charles Belinga B'eno : Le Pacte, CLE, Yaoundé 2007, p. 34.

8 - Charlotte Schapira : Les Stéréotypes en français : proverbes et autres formules, Ophrys, Paris 1999, p. 57.

9 - Jacques-Raymond Fofié : "Ethnoscénologie et création théâtrale en Afrique, Le du Cameroun", in Revue Internationale des arts, lettres et sciences sociales, Presses Universitaires de Yaoundé, Yaoundé 2011, pp. 57-58.

10 - Sylvie Mesure et Patrick, Savidan : Le Dictionnaire des sciences humaines, Presses Universitaires de France, Paris 2006, p. 1009.

11 - David Mbanga Eyombwan : Ngum a Jemea ou la foi inébranlable de Rudolf Dualla Manga Bell, Presses de l'Université Catholique d'Afrique Centrale, Yaoundé 2007, p. 19.

12 - Ibid.

13 - Marcelin Vounda Etoa : "Tradition, modernité et identité dans le théâtre camerounais", in Vounda Etoa, Marcelin (sous la direction de) Cameroun : Nouveau paysage littéraire/ new literary landscape (1990-2008), CLE, Yaoundé, 2009, p. 248.

14 - David Mbanga Eyombwan : op. cit., pp. 28-29.

15 - Ibid., p. 31.

16 - Ibid., pp. 38-39.

17 - Marcelin Vounda Etoa : op. cit., p. 250.

18 - Meinrad Pierre Hebga : Les Mouvements religieux à l'assaut de la planète, le cas de l'Afrique, Ama, Yaoundé 2002, p. 11.

19 - Tang Alice-Delphine : "Lecture ethnocritique de La mémoire amputée de Were Were Liking", in Vounda Etoa, Marcelin (sous la direction de), Cameroun,

Nouveau paysage littéraire/ new literary landscape (1990-2008), p. 26.
20 - Jean-Paul Tueche : La Succession de Wabo Defo, Sopécam, Yaoundé 1992, p. 5.
21 - Ibid., p. 89.
22 - Guy Francis Tami Yoba : "Le Théâtre de l'Afrique noire francophone et la théorie postcoloniale : cas du théâtre camerounais des années soixante aux années quatre-vingt", (en ligne), consulté le 8/9/2020, p. 6.
23 - Bernard Mbassi : "L'Ecriture dramatique camerounaise : une écriture à la croisée des chemins", in Bole Butake et Gilbert Doho (sous la direction de). Théâtre Camerounais/ Cameroonian theater, Actes du colloque, p. 119.
24 - Jacques-Raymond Fofié : op. cit., p. 83.
25 - Jacqueline Leloup : Gueido, p. 5.

Références :

1 - Ambassa Betoko, Marie-Thérèse : Le Théâtre populaire francophone au Cameroun (1970-2003), L'Harmattan, Yaoundé 2010.
2 - Belinga B'eno, Charles : Le Pacte, CLE, Yaoundé 2007.
3 - Bole Butake et Doho, Gilbert (sous la direction de). Théâtre Camerounais/ Cameroonian theater, Actes du colloque. Yaoundé : Bet & Co LTD, Yaoundé 1988.
4 - Butake, Bole: "New, writing in Cameroon : 1972-1984", in "New writing in Africa", conférence tenue à Londres en Novembre, Londres 1985.
5 - Butake, Bole: Lake God and other plays, CLE, Yaoundé 1999.
6 - Dili Palaï, Clément : Contes moundang du Cameroun, L'Harmattan, Paris 2007.
7 - Doho, Gilbert : Le crâne, CLE, Yaoundé 1995.
8 - Doho, Gilbert : Zintgraff and the battle of Mankon, Patron publishing House, Bamenda 1998.
9 - Fofié, Jacques-Raymond : "Ethnoscénologie et création théâtrale en Afrique : Le du Cameroun", in Revue Internationale des arts, lettres et sciences sociales, Presses Universitaires de Yaoundé, Yaoundé 2011.
10 - Hebga, Meinrad Pierre : Les Mouvements religieux à l'assaut de la planète : le cas de l'Afrique, Ama, Yaoundé 2002.
11 - Leloup, Jacqueline : Gueido, CLE, 2e édition, Yaoundé 2006.
12 - Mbanga Eyombwan, David : Ngum a Jemea ou la foi inébranlable de Rudolf Dualla Manga Bell, Presses de l'Université Catholique d'Afrique Centrale, Yaoundé 2007.
13 - Mbom, Clément : "Le Théâtre camerounais ou les reflets d'une société en pleine mutation", in Théâtre Camerounais/ Cameroonian theater, Actes du colloque. Yaoundé : Bo Bet & Co LTD, 1988.

14 - Mesure, Sylvie et Savidan, Patrick : Le Dictionnaire des sciences humaines, Presses Universitaires de France, Paris 2006.
15 - Njoya, Rabiatou et Mouliom, Alexis : Le Sort de l'esclave, CLE, Yaoundé 2000.
16 - Pangop Kameni, Alain Cyr : Le Discours du théâtre comique au Cameroun : Approche sémiologique d'une communication socioculturelle. Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Cergy-Pontoise 2003.
17 - Schapira, Charlotte : Les Stéréotypes en français : proverbes et autres formules, Ophrys, Paris 1990.
18 - Tami Yoba, Guy Francis : "Le Théâtre de l'Afrique noire francophone et la théorie postcoloniale : cas du théâtre camerounais des années soixante aux années quatre-vingt", Horizons/Théâtre (en ligne), consulté le 8/9/2020. URL : http://journals.openedition.org/ht/1112 ;
19 - Vounda Etoa, Marcelin (sous la direction de). Cameroun : Nouveau paysage littéraire/new literary landscape (1990-2008), CLE, Yaoundé 2009.