

Le Théâtre universitaire de Yaoundé au Bénin

PEU nombreuses sont les troupes de théâtre africaines qui se déplacent hors des frontières de leur pays. Il n'y a rien là qui puisse étonner quand on connaît les faibles moyens financiers de la plupart des compagnies. En un an, la programmation théâtrale au Bénin a offert au spectateur deux occasions d'assister à des spectacles venus d'autres pays d'Afrique, du Cameroun avec la Troupe du Théâtre universitaire (TU) de Yaoundé, et du Togo avec la Troupe nationale togolaise.

Ce n'est certainement pas un hasard si les deux troupes ont une carrière internationale qui passe peut-être par l'Europe : paradoxalement, le plus court chemin de Yaoundé à Cotonou passe par Paris ou Limoges et son festival de la francophonie. Cela pose bien sûr la question de la représentativité des quelques troupes choisies qui bénéficient ainsi d'une promotion incontestable. Assiste-t-on aujourd'hui au foisonnement d'un théâtre authentiquement africain qui envierait ses représentants se produire dans les rencontres internationales ? Ou s'agit-il seulement d'une vitrine qui masquerait une réalité bien différente ?

Dénuement béninois et richesse camerounaise

Une chose est sûre : la venue au Bénin, du 21 au 25 mars 1987, du TU de Yaoundé fut ressentie comme une sorte d'événement culturel. Il était invité par l'Université nationale du Bénin, sur proposition de l'Association démocratique des Français du Bénin qui prenait à sa charge une partie des frais de séjour. Il arrivait précédé d'une réputation, muni d'un matériel riche et varié (articles, textes de présentation, programmes, livres), invitait le public à deux conférences et annonçait quatre représentations de *Gueïdo* et *Le Regard du Roi* (deux au Centre culturel français de Cotonou et deux dans un lycée de Porto-Novo).

Il faut ajouter que la troupe était reçue dans un pays où les problèmes concernant le théâtre sont alarmants, « problèmes de structures et de forme et surtout problèmes de salles », comme l'affirme un metteur en scène béninois, Daniel Tara Tindjile, dans un entretien accordé à la revue *Bénin Culture* dans son numéro de décembre 1986. Les rares troupes qui ont une production régulière arrivent à monter un spectacle par an, à le représenter deux ou trois fois, cela

dans des conditions très difficiles. Les thèmes se renouvellent peu : conflit des cultures, opposition ville-campagne, tradition-modernité, parents-enfants... Chaque troupe a son public qui a l'habitude de retrouver des situations connues, dans des spectacles souvent figés. Si certaines manifestent davantage d'ambition, par des projets éducatifs ou des recherches esthétiques, le manque de moyens, de matériel, de locaux limitent considérablement leurs résultats. Dans ses créations collectives, la Troupe de l'Université n'échappe pas aux mêmes stéréotypes, tout en parsemant ses spectacles de remarques improvisées à usage interne qui font la joie des initiés quand ils reconnaissent tel règlement de compte contre tel professeur. Les étudiants, qui ont tendance à bouder le Centre culturel français, se déplacent en foule quand leurs camarades donnent une représentation dans une salle de cinéma dont ils remplissent les 1 200 places, et plus !

Théâtre universitaire, la Troupe camerounaise s'adressait en priorité à un public d'étudiants. De fait, au CCF de Cotonou, ils étaient en assez grand nombre, même si une bonne partie du public était composée d'Européens, élèves ou parents d'élèves de l'École française. Les réactions observées à chaud, à la sortie des spectacles, auprès d'étudiants, eux-mêmes comédiens dans différentes troupes, témoignaient d'un véritable émerveillement. Beaucoup affirmaient n'avoir jamais assisté à un spectacle aussi riche, aussi construit, aussi abouti. Tous mesureraient en comparaison la faiblesse de leurs propres productions ou de celles auxquelles ils étaient habitués.

Quels étaient donc ces specta-

cles capables de provoquer un tel éblouissement ? *Le Regard du Roi*, une adaptation par Jacqueline Leloup du roman de Camara Laye, et *Gueido*, une pièce de Jacqueline Leloup qui se veut une transposition dans le milieu africain du mythe d'Œdipe. Une affirmation vaut pour les deux pièces : la mise en espace est une réussite incontestable. Cette réussite tient d'abord à la mobilité des acteurs qui leur permet d'utiliser au maximum l'espace scénique dans des registres différents qui vont de la marche au ralenti aux cavalcades effrénées.

La réussite tient aussi à la précision des mouvements de groupe, au réglage très rigoureux des entrées et sorties. Même lorsqu'une vingtaine de comédiens occupent la scène comme dans la séquence du mariage de Gueido, on assiste à un ballet harmonieux entre les deux groupes qui se livrent à un simulacre d'agression. Les allées et venues n'ont jamais lieu dans la confusion.

La totalité des deux pièces, leur tonicité reposent sur l'expressivité du jeu des acteurs, sur leur sens du rythme et du geste. Il est certain qu'un tel résultat ne peut être obtenu qu'avec des acteurs disposant d'un certain bagage technique et d'importantes ressources physiques. Mais la réussite de l'ensemble tient sans doute au savoir-faire du metteur en scène à qui il revient sinon de susciter au moins de canaliser toute cette énergie. Ce savoir-faire se révèle aussi dans la composition de quelques tableaux arrêtés, quelques « photographies ». La dernière image de *Regard du Roi* a visiblement été travaillée avec beaucoup d'attention : disposition des personnages en hauteur, en profondeur, répar-

tition des couleurs, utilisation des accessoires, armes, parasol, bijoux, éclairage, tout concourait à l'équilibre et à l'harmonie.

Esthétique et politique

Au cours de la deuxième conférence, Jacqueline Leloup parla de deux dangers qui guettaient le théâtre : l'esthétisme et le « folklorisme ». Peu de metteurs en scène échappent à la tentation de l'esthétisme. Dans les pièces dont il est question ici, l'utilisation du rythme et du mouvement, la richesse des costumes, l'art de la composition poussaient les spectacles vers l'équilibre, l'harmonie, vers une sorte de perfection formelle. C'est d'ailleurs pourquoi ils exercent une telle séduction sur le public. Il y a donc là un double problème, sinon un double langage. Pourquoi un créateur fait-il du beau, et se défend-il d'en faire ?

Sans doute faut-il voir là un élément d'une contradiction plus fondamentale : d'un côté, le parti pris dramaturgique (choix du récit, utilisation des décors, des éclairages, découpage en séquences, jeu des acteurs) renvoie à ce qu'on pourrait appeler un « théâtre épique », à une dramaturgie brechtienne, qui donnerait à voir et à comprendre ; de l'autre, les choix esthétiques imposent un vague idéalisme davantage destiné à éblouir.

En effet, que disent ces spectacles, au-delà du mélange des genres ? Que dit surtout *Le Regard du Roi* ? Au terme de sa longue quête, Clarence rencontre le regard du Roi, et c'est le metteur en scène qui propose sa lecture, dans le programme de la pièce : « *Clarence tend passionnément vers ce*

Graal qu'il n'atteindra qu'après la purification que seules peuvent donner les épreuves traversées ». Le dernier tableau correspond exactement à ces interprétations du personnage du Roi évoquées dans le même texte : « La grâce ? Le salut ? Un dieu ? Dieu peut-être... ».

Le salut en Dieu par le dépouillement ! Que ce message soit présenté comme celui de l'Afrique, voilà qui suscita quelques vives réactions à l'occasion des conférences données par les dirigeants de la troupe camerounaise. Lors de la première conférence, Gilbert Doho, professeur à l'Université de Yaoundé et dramaturge, présenta longuement ce qui pour lui distingue le théâtre occidental du théâtre africain : l'un serait apparenté à l'action, au drame, l'autre au récit. Et c'est cette articulation de la narration et de l'action, particulièrement réussie par Jacqueline Leloup qui jetterait les bases d'une dramaturgie typiquement africaine. Le conférencier ajouta plusieurs éléments, présentés comme les fruits des recherches menées par le Théâtre universitaire de Yaoundé, qu'il faisait entrer parmi les composantes de cette nouvelle écriture scénique : la présence du conteur, dont il a été question dans la distinction entre théâtre-récit et théâtre-action, l'éclatement scénique, la rupture de la barrière acteurs-spectateurs, l'introduction de chants et de danses.

Après les objections de plusieurs intervenants qui s'étonnaient légitimement devant de tels propos, Jacqueline Leloup prit la parole pour une mise au point claire et vive. Elle affirma qu'il n'était pas question pour elle d'ignorer l'apport du passé et le travail des autres troupes africaines, parla de Brecht pour affirmer que l'Afrique

ne l'avait pas attendu pour inventer la distanciation. Le mot « modestie » fut répété. Qu'on s'entende bien : le Théâtre universitaire de Yaoundé n'avait pas la prétention de se poser en modèle du théâtre spécifiquement africain. A la sortie, le sentiment était celui d'un débat avorté face à ce qui apparaissait plus ou moins confusément comme un double langage.

Le débat rebondit lors de la deuxième conférence. Alors que les interventions s'enlisaient dans des problèmes de sono, le ton se fit plus vif sur une question d'un étudiant qui posait le problème d'un théâtre africain et d'un auteur-metteur en scène français. Une comédienne de Yaoundé demanda la parole pour répondre, de façon assez violente, qu'elle trouvait ce genre de question tout à fait déplacée, que Jacqueline Leloup avait vécu de nombreuses années en Afrique, qu'elle pensait et réagissait en Africaine et donc que le débat était clos. Un professeur demanda la parole et reprit la polémique en précisant que, pour ce qui le concernait, il avait l'impression d'avoir affaire à « une entreprise strictement franco-française ». En réponse de quoi il fut traité de raciste et le débat sombra dans la confusion pour devenir totalement inaudible. A la sortie, une altercation assez vive opposa le professeur et Jacqueline Leloup, chacun prétendant accepter un vrai débat, mais tous deux en constatant l'impossibilité pour des questions à la fois de tempérament et de contraintes horaires ! La deuxième conférence se terminait comme la première, sur une sorte de malentendu non levé, bien loin de ce à quoi les amabilités d'usage nous ont habitués dans ce genre de circonstances.

La question de l'authenticité

Il faut pourtant bien reconnaître qu'en face de créations présentées comme typiquement et authentiquement africaines, se pose la question de la présence française qui se manifeste à plusieurs phases du processus : dans la phase de création, avec Jacqueline Leloup, auteur et metteur en scène ; dans la phase de reconnaissance médiatique, avec les festivals de Nantes et de Limoges ; dans la phase de distribution du spectacle, avec l'Association démocratique des Français du Bénin et les Centres culturels, jusqu'à la paternité controversée du roman de Camara Laye !

Que le théâtre, comme le cinéma, soit soumis à de nombreuses influences, qu'il soit le fruit de collaborateurs de tous horizons, tout le monde l'admet. Pourquoi dans ces conditions, revendiquer avec véhémence un label d'authenticité, comme dans l'arrière-boutique d'un antiquaire ? Toute une conception de l'œuvre d'art et de sa valeur marchande se dissimule derrière une telle attitude : on donne un label à un produit, une « couleur », un logo, on l'habille, le maquille et on le lance dans le circuit. Il suffit d'admettre alors qu'un bon spectacle est celui qui permet de passer une bonne soirée. Et si le public n'est pas habitué à une telle perfection technique, son plaisir s'en trouvera multiplié.

Mais écoutons Jacqueline Leloup dans un paragraphe-manifeste extrait des textes de présentation de ses spectacles :

« La mission du théâtre n'est ni de bercer, ni de rassurer l'homme en flattant ses aspirations les moins élevées, ses instincts les plus vils. Elle

est d'éveiller, d'inquiéter, de révéler, même si la révélation n'est pas toujours très confortable... Sans doute est-il plus facile d'aveugler que d'éclairer... Mais rien de vrai ni de grand fut-il jamais atteint dans la facilité ».

Comment donc concilier une telle pratique avec une telle profession de foi ? Comment prétendre « éveiller », « éclairer », en agitant le flambeau défraîchi d'un

obscur idéalisme religieux ? La réaction critique d'une partie du public montre qu'un spectacle, tout éblouissant soit-il, n'occulte pas le côté fallacieux du discours qui l'accompagne. Le théâtre béninois se nourrira certainement davantage d'un tel examen critique que d'une fascination stérilisante.

Jean-Paul Badet

Vues d'en face : regards militants sur le Mozambique

LE Mozambique et le régime FRELIMO (*Frente de Libertação de Mozambique*) exercent-ils aujourd'hui une influence politique sur le mouvement anti-apartheid sud-africain ? L'objet du présent article est d'évaluer ce que fut durant ces dernières années, alors que le mouvement noir atteignait un niveau de mobilisation sans précédent, l'impact sur les militants sud-africains d'un régime se réclamant du socialisme. Il s'agira également de voir comment est envisagé par les mouvements sud-

africains la question des « États de première ligne », et singulièrement du Mozambique.

Le traumatisme de Nkomati

On doit constater d'abord que l'accord de Nkomati (16 mars 1984), qui en principe devrait permettre une coexistence pacifique entre le Mozambique et l'Afrique du Sud, fut un événement majeur pour le mouvement noir sud-africain. Il provoqua des prises de