

Incarner le Sorcier au Théâtre : Ayang Fred Dans le Rôle de Sanga Tete dans The Inheritance de Hansel Ndumbe Eyoh

Joseph Noubissi Wambo

Université de Yaoundé 1

noubissijoseph9@gmail.com / jnoubissi@yahoo.fr

Résumé

Le 18 août 1991, le public découvre Ayang Fred dans le rôle de Sanga Tete pendant la première de la pièce *The Inheritance* écrite par Hansel Ndumbe Eyoh. La performance de l'acteur va aider à masquer les défaillances logistiques de la production. Le comédien va puiser dans tout son talent pour rendre ce sorcier attrayant, s'inspirant des idées reçues sur les sorciers dans la vie quotidienne, de même que du feuilleton *L'Orphelin*, en diffusion cette année-là à la télévision nationale. À la fin, Ayang Fred va imposer ce personnage dans l'esprit des spectateurs, tellement que ce sera son image qui illustrera la première de couverture de la pièce enfin publiée en 1993. Comment le comédien arrive-t-il à incarner un tel personnage ? L'acteur fera-t-il fi des stéréotypes chrétiens sur celui-ci ou alors servira-t-il au public le cliché qu'il attend ? Nous émettons l'hypothèse que le travail d'Ayang Fred respecte les stéréotypes et ne cherche pas à surprendre le spectateur dans l'idée qu'il se fait des traits discriminants de ce type de personnage. À travers les perceptions de ce type de personnage au théâtre comme dans la vie africaine par Gilbert Doho, Meinrad Hebga ou encore Rogo Koffi-Fiangor, nous arrivons à la conclusion que la performance de Ayang Fred n'a pour seul leitmotiv que la satisfaction du public par l'illusion, pourvu que le spectateur arrive à identifier en lui les caractères définitoires d'un sorcier africain, d'un vrai.

Mots clés : *mise en scène; clichés; fable; première; sorcier*

Introduction

Il est un personnage haut en couleurs, très attendu sur les planches car très souvent porteur de comique. Le sorcier a longtemps parcouru la littérature camerounaise, qui ne s'est que très rarement affranchie des clichés colportés par l'Église pendant la colonisation du Cameroun. Il est célèbre pour sa science occulte, ses pouvoirs surnaturels déclarés, sa mainmise sur l'au-delà, ses prophéties issues de ses séances de

Incarner le Sorcier au Théâtre

divination. Et Jacqueline Leloup de constater pour cette dernière compétence

les séances de divination, véritables cérémonies religieuses(...) sont moins directement théâtrales et pourtant quels éléments de théâtralité elles offrent ! Un costume, un langage, une gestuelle, une dynamique puissamment génératrice d'émotions. L'intérêt de la transposition dramatique mais aussi le danger, le risque de trahison réside bien évidemment dans le choix : les rituels ne sont que signes, analogies, symboles. (Ongoum et Tchého, 1989 : 187)

Sur le plan onomastique, il est Sanga Boto chez Mongo Béti dans *Le Pauvre Christ de Bomba*. Il est Sanga Titi dans *Trois Prétendants un mari* de Guillaume Oyono-Mbia. Aujourd'hui il est Sanga Tete dans *The Inheritance* de Hansel Ndumbe Eyoh... Dans chacune de ces œuvres il est un homme en rupture avec la puissance de ses forces parapsychologiques, vaincu dans les deux premières œuvres par des forces christiques, alors que dans la dernière pièce, il est un homme confronté au jugement de son passé d'homme tout court. À sa seule apparition, le public le case d'office chez les méchants, car le christianisme a aidé à le classer du côté des âmes malfaisantes. Pour Meinrad Hebga,

le sorcier (la sorcière) est une personne habitée, même à son insu, par un pouvoir maléfique qui la pousse à nuire, à détruire, à tuer. La sorcellerie est l'ensemble des activités mauvaises du sorcier. Elle s'inscrit dans la sphère du mal. Nous y rangeons imprécations, malédictions, envoûtement, jets de sorts, combats invisibles, cannibalisme mystique, métamorphose d'hommes en animaux. (cité par Gilbert Doho, in Butake et Doho, 1988 : 75).

Un point de vue d'ecclésiastique sur la place de cette personne dans la société. Le sorcier dans la littérature camerounaise et singulièrement dans le théâtre est le signe que la pièce donnera à vivre des moments d'intenses émotions ou de bouffonneries.

Le 18 août 1991, l'Hôtel Hilton de Yaoundé accueille la première de la pièce *The Inheritance*, une mise en scène d'Ambe Walters sous le regard de l'auteur. Ce jour-là, le public découvre Ayang Fred dans le rôle du

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: Joseph
Noumbissi Wambo**

sorcier, un rôle secondaire dans la pièce, les rôles de Makia, Epie Ngous, Ma Mende et Nkumba représentant l'essentiel des répliques. Cependant, la performance d'Ayang Fred sera tellement remarquée que l'édition choisira une de ses attitudes dans la pièce pour l'illustration éditoriale de la couverture. Le présent article étudiera exclusivement l'interprétation qu'Ayang Fred fit pendant la première, dans le rôle de Sanga Tete. Comment le comédien arrive-t-il à incarner un tel personnage ? L'acteur fera-t-il fi des stéréotypes chrétiens sur celui-ci ou alors servira-t-il au public le cliché qu'il attend ? Nous émettons l'hypothèse que le travail d'Ayang Fred respecte les stéréotypes et ne cherche pas à surprendre le spectateur dans l'idée qu'il se fait des traits discriminants de ce type de personnage. À travers les perceptions du sorcier au théâtre comme dans la vie africaine par Jacqueline Leloup, Gilbert Doho, Meinrad Hebga ou encore Rogo Koffi-Fiangor, nous voulons analyser cette performance, dégager ses traits caractéristiques afin de comprendre pourquoi son personnage a autant convaincu son public à identifier en lui les caractères définitoires d'un sorcier africain, d'un vrai.

Cadre théorique

Entrer dans la peau d'un personnage implique un important exercice du corps auquel doit se soumettre l'acteur, pour rendre son interprétation vraie. Cependant, il doit selon Sham's (2013) savoir osciller entre le réel et l'imaginaire, être capable de passer du personnage joué à la personne réelle sans séquelle, et à la demande. Pour rendre cet aller et retour possible, Stanislavski exige un exercice quasi quotidien, basé sur un cheminement incessant en soi-même pour en tirer le meilleur, sans se détruire. Cette « Méthode », dans les termes de Stella Adler (2022 :12) « englobait le style de jeu à la française, lui-même fondé sur la *commedia dell'arte*. Une méthode qui incorporait l'école italienne d'opéra ». En résumé, il s'agissait de s'inscrire à l'école de Salvini, digne exemple réussi de l'adoption de la Méthode stanislavskienne au théâtre. L'acteur italien résume le jeu d'acteur pour Stanislavski et Adler (2022 :12) et cette

Incarner le Sorcier au Théâtre

dernière semble partager son point de vue en le citant : « Qu'est-ce que jouer la comédie ? Tout est dans la Voix. La Voix et encore la Voix ».

Ainsi, au-delà du corps en mouvement sur la scène, le principal élément captivant de la Méthode est la Voix. Des comédiens interprétant à merveille une pièce de Shakespeare dans une langue inconnue du public auront du mal à se faire comprendre, à moins que l'objet de départ de la mise en scène ait été de communiquer au-delà de la voix. En réalité, soutient Sham's (2013 :21) qui analyse la Méthode stanislavskienne à travers la conscience oscillante, « l'acteur perçoit et imagine » pourvu que, continue-t-il plus loin (2013 : 22) « le jeu théâtral laisse rarement des séquelles perturbatrices chez le comédien et la pratique de son art n'échappe pas réellement à son contrôle ».

Ayang Fred s'est-il mis à l'école de la « Méthode » avant d'incarner le personnage de sorcier dans l'œuvre de Hansel Ndumbe Eyoh ? Stella Adler récuse une espèce de suivi point par point des édits de Stanislavski, en proposant que le comédien, par le travail régulier et soutenu, cherche en lui-même des ressources pour parfaire son jeu, sans sombrer dans le désir de satisfaire Stanislavski, qui serait le plus sûr moyen de se perdre. Le meilleur moyen d'être adepte de la Méthode sera de se dire avec Adler (2022 : 12) : « Voilà ce dont je suis capable et voici ce sur quoi je dois travailler », un engagement au travail permanent. La lecture de l'incarnation du sorcier par Ayang Fred dans *The Inheritance* se fera dès lors par analyse du rendu de l'acteur en 1991, sans à tout moment vérifier la concomitance de son jeu avec les prescriptions stanislavskiennes.

Le contexte de son être-là : une fable dans la fable

Nkuta du village Wundupie est amoureux de Ma Mende pendant leur jeunesse commune. Après moult jeux d'adolescents dans la fraîcheur d'une onde locale, la dulcinée tombe enceinte. De retour de cette escapade, les parents de la jeune femme l'envoient en mariage chez le

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: Joseph
Noumbissi Wambo**

chef des Wundupie d'où elle mettra au monde Makia ce fils adultérin, puis Epie Ngous, l'héritier et chef de la localité au moment où commence la pièce. Nkuta a scellé un pacte avec sa fiancée d'alors qui l'oblige normalement à quitter le village. Il reviendra plus tard, ayant « vendu » ses attributs masculins pour ne pas trahir son amour pour Ma Mende, cette fois en tant que Sanga Tete, un sorcier aux pouvoirs de voyance confirmés, et redoutés par le village entier. Il ne revient pas pour son fils, mais pour son amour de jeunesse, malgré plus de quatre décennies de diète amoureuse.

En résidence de création, il s'agit pour Ayang Fred de rendre à la perfection tout le drame qui habite le personnage, montrer son détachement par rapport à son ascendance sur Makia, bref amener le public à vivre avec lui le drame intérieur qui le consume, la lâcheté avec laquelle il se montre prêt à utiliser toutes sortes de sortilèges même parmi les plus maléfiques pour récupérer ce qui lui est dû, l'amour de sa jeunesse. Que Makia prétende au trône, le récupère ou le perde est le dernier de ses soucis. Ce qui se passe au palais n'a de sens pour lui que dès lors que Ma Mende est impliquée. Il s'agit de trouver le moyen définitif de reconquérir sa dulcinée d'il y a quarante ans, même si pour cela le palais et le village devraient brûler.

Dans la mise en espace d'un tel personnage en résidence de création, l'acteur pendant l'italienne doit intégrer qu'il sera un adjuvant des méchants, à l'exception des instants où il croisera les chemins de Ma Mende. Ayang Fred au moment de créer cette pièce n'est plus un débutant. Bien qu'il ait en face de lui un metteur en scène et l'auteur de la pièce, il a une idée de l'interprétation qu'il fera de ce Sanga Tete, personnage très attendu des spectateurs du moment où il existe dans l'esprit de ces derniers des clichés sur ce genre de caractère, qui ont fait le succès du théâtre camerounais et africain.

Incarner le Sorcier au Théâtre

« On dit chez moi que les gens deviennent sorciers quand ils ont du génie et qu'ils ne peuvent pas s'exprimer », confie Werewere Liking (Notre Librairie N° 102, 1990 : 57). C'est dans cette optique qu'un « sorcier » de la scène va donner vie pour la première fois à Sanga Tete, un sorcier de papier, dans l'espoir de le rendre plus réaliste, dans le regard du spectateur.

Costumes et accessoires : entre ridicule et dérisoire

La première de *The Inheritance* présente Sanga Tete coiffé d'un chapeau de plumes, une combinaison hétéroclite de la coiffure des orphelines de père en pays bamiléké au cours de la commémoration du décès de celui-ci, et du chapeau des danseuses des variantes du bikutsi des Beti-Boulou-Fangs du Cameroun. La mise en scène a tenu à singulariser le sorcier avec les coiffures les plus ordinaires qui soient. Ce qui rend cet accessoire « sorcier » est son caractère rustique, en contradiction avec la modernité qui progressivement gagne les habitudes vestimentaires des spectateurs du jour. Selon Gilbert Doho (1988 : 77), l'objectif est d'incarner « une certaine bizarrerie, l'inhabituel, car le sorcier n'est pas un personnage comme tous les autres ». Ce n'est pas un haut de forme, bien que l'apparence de cet élément de costume puisse faire penser à cela chez le spectateur français. En tout cas le couvre-chef d'Ayang Fred n'est pas fait pour passer inaperçu. Une chéchia aurait fait africain certes, mais ce modeste chapeau n'aurait pas singularisé le sorcier et ses possibilités surnaturelles avec un notable quelconque, sans pouvoir mystique particulier.

Pour ne pas être confondu avec de vulgaires danseuses éplorées, le sorcier Sanga Tete Ayang Fred s'est fait quelques peintures initiatiques au visage, aux bras et aux jambes. Là, il n'est plus un simple homme du quotidien. Ces tatouages blancs sont « mystiques » pour le spectateur en ce sens qu'ils véhiculent un message ésotérique. Il doit être effrayant. Il aurait pu tester les effets de cette peinture en rencontrant un enfant sur

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: Joseph
Noumbissi Wambo**

son chemin et le caractère effrayé de celui-ci lui aurait donné une idée claire de cet accessoire de scène.

Pour compléter cet attirail, le comédien ajoutera un brassard de fibres et une jupe de jute brodée de divers motifs. Objectivement Ayang Fred aurait dû jouer le torse nu, mais les caméras de Kwassen Gwangwa'a et Vanessa Sona qui enregistrent la performance pour la télévision nationale CRTV trouveront que le tronc velu de cet acteur détournerait franchement le spectateur du discours de l'acteur. Ayang Fred portera une espèce de T-shirt démembré bleu qui contrastera avec le reste de son accoutrement.

Toutefois dans la pièce il y a lieu de questionner ce costume. Lorsque Hansel Ndumbe Eyoh insiste sur ce personnage « fully dressed in his accoutrements as a Village Seer » (p.32) alors qu'il est un des acteurs principaux des problèmes vécus par Makia et Ngoh, il aurait pu se comporter comme un simple patriarche qu'il n'en aurait pas été moins authentique. En effet, écrit Rogo Koffi M. Fiangor (2008 : 96),

Les dramaturges étoffent leurs récits de ces pratiques pour donner aux pièces une originalité africaine. Ils ont certainement soupçonné que l'attente des récepteurs, surtout ceux étrangers à leurs cultures, peut être assouvie ou comblée par une dose raisonnable de surnaturel.

Il est par conséquent un actant qui ne saurait passer inaperçu, son entrée en scène étant en général parmi les plus attendues.

Cependant la pièce laisse au metteur en scène le soin d'imaginer une tenue de sorcier, et le résultat sur Ayang Fred est plus ou moins convaincant.

Pendant la première, Ayang Fred dès son entrée sur scène porte bien sur lui un des traits discriminants de ce personnage, une jupe de jute alors qu'il est un homme. Pourtant avec du recul, l'image du sorcier se confond avec celle d'une vulgaire danseuse, si bien que le spectateur d'aujourd'hui pourrait, dans une lecture paratextuelle de l'image de ce

Incarner le Sorcier au Théâtre

sorcier, penser à un danseur transsexuel infiltré dans une cérémonie féminine. Heureusement qu'il possède des cauris, principaux adjuvants de son art divinatoire, qui achèvent de convaincre de ce qu'il appartient bien à un monde différent, fait de codes inaccessibles aux non-initiés.

Le décor de Sanga Tete : vers un théâtre pauvre¹ ?

La mise en scène de la première de *The Inheritance* n'est pas naturaliste, encore moins réaliste. La production n'a pas essayé de reproduire un vrai antre de sorcier, mais a fait avec les moyens du bord. Ni le dramaturge, ni le metteur en scène, ni Ayang Fred n'ont jamais vraiment flirté avec les traditions et habitudes de ces hommes hors du commun. Ils ont certainement à peine aperçu un jour un sorcier au travail mais aucun d'eux ne s'est jamais hasardé à demander à ces hommes mystiques les significations des objets et couleurs qui les entourent pendant leurs travaux². La représentation d'un antre de sorcier au théâtre est donc le seul fruit de l'imagination de leurs auteurs, une réception partielle et forcément partielle de la vérité de ce monde des communicants de l'invisible. Le choix des couleurs rouge ou noire correspond ainsi plus à la recherche d'un effet visuel plus que du rendu de la spécificité du travail du sorcier.

Le décor d'Ayang Fred interprétant est pauvre. Il est constitué de quelques tambours et tambourinaires prêts à exécuter les rythmes d'une transe, d'une toile murale présentant des masques dits « africains », une natte pour les consultations divinatoires de Sanga Tete. La production n'a pas obtenu des masques ou des figurines, clichés de ce type de local. En tout cas le spectateur a reconnu le sorcier et pour la production c'était l'essentiel. « Le théâtre, écrit Jacqueline Leloup (Ongoum et Tchého

¹ Rien à voir avec la proposition de Jerzy Grotowski qui donne une place majeure à la seule utilisation de l'humain sur la scène de théâtre comme acteurs, décors, éléments de sonorisation et bruitages, etc. La pauvreté ici est simplement manque de moyens financiers et techniques pour la réalisation de son projet.

² Parce que je suis aussi fils de ce que les chrétiens appellent trivialement le « sorcier », la performance d'Ayang Fred exploite davantage les idées reçues que la réalité de ce genre de métier. Il en a peut-être les postures extérieures, mais pour l'essentiel il est clair que le comédien ne voudrait pas s'éloigner de l'idée que le public se fait du sorcier plutôt que de la réalité de son travail.

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: Joseph
Noumbissi Wambo**

1989 : 186), est un art et en tant qu'art il n'est pas imitation mais création ». L'essentiel est de faire comprendre au spectateur que l'on se retrouve dans le milieu d'un sorcier.³ La pauvreté du décor témoigne de la faiblesse des financements reçus pour cette production d'une part, mais aussi de la méconnaissance des apports techniques artificiels immatériels d'autres parts.

En 1991, la plupart des metteurs en scène ont déjà fort à faire avec la disponibilité des acteurs aux répétitions pour mettre le décor en priorité. Les habitudes laissent ce besoin pour les ultimes moments de la résidence de création, et un spécialiste en la matière est rarement recruté pour la cause. Dans le cas de *The Inheritance*, l'auteur dramatique est lui-même un conseiller à la décoration si ce n'est le chef d'orchestre. Hansel Ndumbe Eyoh est le « set designer » du spectacle et Fon Achobang le « set constructionist ». En 1991, Ayang Fred est étudiant à l'Université de Yaoundé et l'auteur de la pièce est parmi ses enseignants les plus éminents. Connaissant cette période de l'Université camerounaise, il est possible qu'Ayang Fred ait subi sans broncher le décor qui lui a été imposé pour interpréter Sanga Tete. Déjà que la pièce est rendue telle qu'elle a été écrite, sans adaptation, en respectant exclusivement l'écriture et le talent du dramaturge ; une mise en scène au fil du texte.

Ayang Fred va par conséquent jouer dans le côté jardin de la scène, spécialement aménagée pour son personnage. Le talent de l'acteur va aider le spectateur à oublier les ratés du décor. Bien qu'étant encore étudiant en 1991, il est déjà un acteur reconnu pour son talent et sa capacité à transfigurer un rôle que l'on aurait cru bénin au départ. Kwassen Gwangwa'a et Vanessa Sona vont corriger la méprise du décor en évitant les gros plans et autre plongées ou contre-plongées, pour la version télévisée. Le personnage du sorcier à la télévision sera en image

³ Landry Nguetsa, dans sa mise en scène de *Trop c'est trop* d'Asseng Protas transforme le sorcier en femme, la fait apparaître en cravate rouge sur chemise blanche dans un cadre qui ne rappelle pas trop un stéréotype du sorcier. Cette technique, offerte au spectateur grâce à une incise cinématographique, vise l'interrogation, la stupéfaction.

Incarner le Sorcier au Théâtre

en zoom permanent sur Ayang Fred et son accoutrement, ses mimiques, ses déplacements et ses discours, lui-même concentré sur le milieu dans lequel il évolue⁴. Vu à la télévision, le public n'a que très peu conscience de la fabrication du décor du sorcier dans cette pièce. Cette pauvreté du décor dans la mise en espace de *The Inheritance* a par ailleurs été constatée par Bole Butake qui indique que le Yaoundé University Theatre coordonnée Par Hansel Ndumbe Eyoh était « l'enfant pauvre » des productions, et les mises en scène de ce coordonnateur universitaire

were done in the Grotowskian spirit, with emphasis only on corporal expression rather than spectacle. The methodology of training of this kind of production tends to lay a lot more emphasis on the actor's use of body and voice. (Butake et Doho, 1988 : 240)

Le choix d'un acteur de haut vol tel qu'Ayang Fred a suffisamment comblé les lacunes du décor, surtout que l'acteur avait un rendu particulier des répliques de la pièce.

Les répliques : rendre Sanga Tete authentique par le discours et les actions

Le personnage de Sanga Tete oscille entre l'être mystico-religieux et l'individu social confronté aux problèmes du commun des mortels.

Il est Sanga Tete pour des dons de voyances acquis pendant un voyage initiatique motivé par l'amour qu'il a pour Ma Mende. Il est redouté chez les Wundupie, parce que l'exercice de la magie a modifié l'opinion en sa faveur. Il est craint, car il est remarquable entre tous par son apparence physique. Au village, il n'y a pas son pareil. *The Inheritance* ne présente aucun conflit entre cet homme hors du commun avec son semblable en sorcellerie, mais rappelle sa toute-puissance héritée de ses exploits

⁴ Dans le téléfilm *La Succession de Wabo Defo* (CRTV, 1987), la case de vérité est suffisamment décorée pour aider le spectateur à comprendre qu'il se trouve dans une authentique salle de sorcellerie. Alors la caméra de Moto Young Ekuka (sous la réalisation de Daouda Mouchangou) va insister sur la décoration de ce local, ce qui poussera les sujets de Sa Majesté Ngnié Kamga à l'accuser de dévoyer les secrets de la chefferie, tellement la décoration de cette utopique salle de vérité aura fait de grands effets sur les téléspectateurs de cette année-là.

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: Joseph
Noumbissi Wambo**

antérieurs et non rappelés dans la pièce. Ici, il n'y a pas d'autre sorcier encore moins de religieux occidental pour rivaliser en sortilège avec lui.

Sur la scène, Ayang Fred Sanga Tete n'aura pas à faire le travail de Sov-Mbang de Sankie Maimo, défié dans sa sorcellerie sur ses propres terres par Blunderblast le missionnaire chrétien qui lui oppose une autre voie spirituelle. Il est un homme craint, et sa place dans les affaires religieuses et rituelles ne font plus de doute. Comment oserait-on contrarier un personnage qui « executes a dance on stage to the accompaniment of pulsating rythms » (p.32) alors qu'il se retrouve tout seul ? D'habitude, la transe est indiquée pour impressionner un patient visitant son antre, pourtant Ayang Fred et Sanga Tete s'exécuteront pour impressionner le public seul.

Sanga Tete a subi un voyage initiatique au cours duquel « he sold his masculinity for the magic powers he now possesses » (p. 63). L'expression de ce sacrifice vital vise à faire adhérer le public à la force de sa quête. Un être qui vend sa virilité se condamne à ne pas avoir de descendance et l'option exagérée de ce choix convainc le public qu'il va bientôt assister à un spectacle où la raison cèdera la place à l'étrange. Mieux, il parle sans écouter, il devine sans interroger, il ausculte ses patients grâce à ses cauris, ses seuls adjuvants dans la pratique de son métier, du moins lorsqu'il a en face de lui des hommes ordinaires. « Le personnage du sorcier est le signe qui permet la liaison entre le réel et l'irréel ; entre le monde visible et le monde invisible, entre les hommes et les dieux », écrit Gilbert Doho (Butake et Doho 1988 :76). Makia et Mboh venus le consulter s'imposent le silence, vaincus par une science dont ils ne maîtrisent ni les tenants et ni les aboutissants.

La consultation de ces visiteurs ressemble à une mascarade car le sorcier est au courant des affaires du palais au jour le jour, puisqu'il y a abandonné à contre cœur Ma Mende son amour de jeunesse, et le fils issu de leur amour adolescent, Makia, dont le sort semble le dernier de

Incarner le Sorcier au Théâtre

ses soucis. Dans toute la pièce, la puissance de son initiation ne sera exprimée qu'à la fin, lorsqu'il décide d'user de ses pouvoirs pour récupérer son amour de toujours, sans son consentement.

L'amour de Sanga Tete pour Ma Mende démontre qu'un sorcier, fut-il le plus grand, est d'abord un homme, avec toutes les faiblesses de sa nature. Malgré tous les pouvoirs que lui confère sa profession, il ne peut pas contrôler l'amour qui l'habite et qui le consume malheureusement.

You were my dream and my hope
 Come furies, come
 If you ever had cause
 To vent your venom on anyone
 Here I am! The day has come
 That I have waited so much for
 The shattering of my dream
 Must seek reparation today
 Or never (p. 54)

Dans ce long poème dont nous n'avons donné qu'un minuscule extrait, le jeu d'Ayang Fred donnera une forte émotion dramatique, en interpellant plus que dans la pièce la femme de ses rêves. C'est ainsi qu'il ajoutera « woman » à de nombreux moments de silence et de forte tension dramatique, ce qui malheureusement fera rire de pitié le public, confronté à un sorcier vaincu par les fureurs d'un amour incontrôlable de quatre décennies. Comment ne peut-il pas mystiquement installer l'amour de sa personne dans le cœur de Ma Mende ?

La socialité de Sanga Tete rappelle en effet que la sorcellerie ne crée de surhomme que de façade. Il naît d'une femme, grandit comme tout enfant de sa génération, éprouve des joies et des peines sa vie durant, aime, est aimé en retour ou non, vieillit et meurt sans pouvoir inverser la tendance naturelle. Mais aux yeux des habitants de Wundupie, Sanga Tete est capable d'utiliser la nature en sa faveur jusqu'à inverser le cours naturel des choses. Ma Mende est la seule personne capable de tenir tête à ce sorcier de pacotille, « disguised as a Seer » (p. 51). Auprès d'elle Sanga Tete n'a plus la concentration suffisante pour intimider, prédire ou

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: Joseph
Noumbissi Wambo**

fausser l'avenir. Un sorcier-voyant est normalement le summum de la profession, l'apogée que n'atteignent que quelques élus de cette science occulte. Pourtant Sanga Tete ne lit pas le cœur de sa dulcinée décidée à rester avec le mari que la société lui a donné sans requérir son consentement. Ses cauris lui ont certainement permis de comprendre que l'amour de Ma Mende pour lui est resté intact, fidèle à l'engagement qu'ils ont pris dans leur adolescence de s'aimer toute la vie. Sa bien-aimée d'hier a mis la raison au-dessus de l'amour et de la promesse adolescente. Pendant quatre décennies il va chercher en vain le moyen de remettre l'amour en pole position dans la vie de l'élue, avant de la confisquer de façon éphémère à la fin de la pièce. « Ceux qui sont détenteurs de cette force surnaturelle, ceux qui possèdent un brin de pouvoir magique finissent, presque tous, par chercher à soumettre tous les autres à leur bon vouloir », écrit Rogo Kofi M. Fiangor (2008 : 95). Au moment où Sanga Tete décide de récupérer Ma Mende par la force de ses pouvoirs surnaturels, le palais traverse une crise majeure, créée par son intimité partagée autrefois avec Ma Mende ; il sera tué par Makia, le fils dont il n'a jamais revendiqué la paternité.

En somme, Ayang Fred n'est Sanga Tete que dans les instants de pratiques magiques. Quand son personnage se retrouve pris en tenaille par un amour incontrôlable, il devient simplement Nkuta, un homme ordinaire avec des problèmes ordinaires, un homme passionné autant que peut l'être tout homme capturé par les entrelacs de l'amour.

Musique et autres bruitages : convaincre par des sons appropriés

La musique dans l'univers du sorcier est un outil comme un autre. Il accompagne la transe, car les silences ou le galimatias proféré par ce personnage dans ce moment-là doivent transporter une dose d'émotions. Aussi cette personne non conventionnelle en use-t-elle pour impressionner le patient qui ne comprend plus cet instant de consultation des esprits, seuls possesseurs de la vérité sur le problème du patient. Le sorcier chante, danse, ou se laisse accompagner par des

Incarner le Sorcier au Théâtre

mélodies très souvent lugubres pour dire la gravité du moment, pour se distinguer de la raison commune, pour embrasser un monde ésotérique pour le consulté. Pour Gilles Girard, Réal Ouellet et Claude Rigault (1988 : 77),

La puissance suggestive de la musique et du bruitage peut s'étendre à toute la pièce, ne souligner qu'une situation ou un état psychologique, s'attarder à un personnage dont ils signalent l'appartenance sociale. Tel thème musical peut encore renvoyer à un geste ou à une attitude précise...

L'annonce de l'entrée en scène d'un sorcier modifie définitivement le cadre, le décor et l'ambiance générale sur la scène. Tranchant avec son costume dès son apparition, le sorcier va davantage marquer le spectateur avec une somme de bruitages, de mimiques et de musiques diverses pour installer une émotion nouvelle. Déjà dans l'écriture de la pièce, Sanga Tete entre scène pour la première fois « to the accompaniment of pulsating rhythms » (p. 32). Le temps de cette performance paratextuelle amène le spectateur à se poser des questions sur l'opportunité de sa présence, alors qu'il est presque entendu qu'un sorcier n'a jamais été ni roi ni prince. Dans cette danse à suspense, le spectateur remarque que la toile de fond musicale est faite d'instruments de musique patrimoniale, qu'Ayang Fred danse dans un rythme connu de lui seul et mêlant toutes sortes de pas traditionnels. Mieux, Ayang Fred ajoute à l'intérêt dramatique en inventant une chanson non-sens à première vue tirée de sa seule imagination.

Mini mini mini ... mami Wata
oh ohoh oh... mami douala

Ayang Fred, à notre connaissance, n'a jamais été sorcier dans sa vie réelle. Il n'a probablement jamais fait une étude approfondie sur les professionnels de cet art réservé aux initiés. Il n'a par conséquent aucune idée de ce qui se chante ou se danse chez un sorcier réel. Cependant, il a regardé à la télévision la série *L'Orphelin*, scénario dans lequel un sorcier chauve avec couronne, antérieur à Alang-Mimbou et Ayene Boto, vêtu de rouge et de blanc, doit ausculter un malade transporté dans un

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: Joseph
Noumbissi Wambo**

drap plié en brancard et soutenu par une perche. Ce personnage de la série fait appel à des musiciens et entonne « eeeeeeh aaah Mami Wata », danse en passant plus d'une fois sur le corps du malade, arrête la musique quelques instants après et avoue son incapacité à soigner le patient amené. L'improvisation d'Ayang Fred ne cherche pas son inspiration plus loin, mais lui ajoute la mention de Douala dont il ne saurait expliquer la concomitance avec le Mami Wata à cet instant-là.

Il fallait à l'acteur une toile de fond en ce moment précis et son esprit n'a pas cherché ses ressources plus loin. Il s'agissait de créer une ambiance qui prouverait au spectateur le cap maintenant embrassé. La musique, écrit Pierre Larthomas (1972 : 111),

crée quand il le faut derrière le drame une espèce de tapisserie sonore dont les couleurs amusent et soulagent le spectateur et baignent de leurs reflets agréables l'acidité d'une description ou d'une explication. Elle est pour l'oreille ce que la toile de fond est pour le regard.

Pendant qu'il chante et danse, l'esprit du spectateur vogue dans un questionnement qui va puiser dans les clichés sur les aptitudes de ce genre de personnage dans la société réelle. Chaque fois que ce sorcier est seul sur la scène, « the atmosphere is eerie. Use lights and sound » (p. 50) les bruitages d'accompagnement sont joués par des musiciens sur scène, préenregistrés ou proférés par le sorcier lui-même. Hansel Ndumbe Eyoh encourage le metteur en scène à utiliser « psychedelic lights and hypnotic sound to create atmosphere » (p. 53) au moment où Ma Mende quitte l'autre du redoutable amoureux, afin que le spectateur retienne une bonne fois pour toutes, la force et les pouvoirs de cet homme vaincu en sorcellerie, mais neutralisé par l'amour pour une dulcinée réfractaire à ses avances.

La musique qui accompagne Ayang Fred dans le rôle de Sanga Tete donne la priorité aux percussions dites africaines. Du tamtam, du tambour, une corne musicale et une castagnette. Ce choix vise à donner une couleur « locale » à la production comme pour dégager un ancrage de la mise en

Incarner le Sorcier au Théâtre

scène dans le terroir des ancêtres du dramaturge. Les musiciens aux commandes de ces instruments peuvent rarement lire une partition de percussion. Certains jouent par habitude en fondant leur aptitude sur une compétence acoustique forgée au fil des ans dans de multiples performances. Le sorcier et sa castagnette n'ont pas besoin d'un apprentissage préalable ; plus il joue un air difficile à interpréter y compris par lui-même, mieux son message est reçu comme collant au personnage et le révélant justement dans son ésotérisme.

Hansel Ndumbe Eyoh connaît-il des rythmes dédiés aux sorciers ? En tant qu'auteur, il a parlé de « rythmes pulsatifs », laissant au metteur en scène le soin de trouver ou de créer de telles vibrations. Et là survient le problème des dramaturges metteurs en scène de leurs propres pièces qui se retrouvent piégés dans les limites de leur propre imaginaire. La suggestion musicale était destinée à une personne autre, ce qui a poussé Ayang Fred à proposer lui-même la musique, puisqu'après tout, c'est lui qui devait faire face au public et non l'auteur.

Toutes les sonorités qui accompagnent la prestation du sorcier sur la scène doivent contribuer à rendre l'acteur crédible auprès du public, donner une toile de fond à sa performance et parfois coller la prestation à la peau de l'acteur agissant. Pour cette raison, écrit Jacqueline Leloup (Ongoum et Tchého 1989 : 189),

que dans le théâtre africain chants et danses n'apparaissent pas comme un intermède, un plus ajouté au spectacle pour lui donner un air authentique. L'authenticité résidera dans la nécessité de leur présence, dans l'évidence, pour le spectateur, qu'ils sont un moyen d'expression, un élément du langage scénique comme la parole, le geste, ou les volumes, et par là donc un signifiant.

L'entrée en scène de Sanga Tete Ayang Fred nous aura semblé exagérée du moment où le personnage était seul, sans patient. Dans une optique réaliste, un sorcier ne danse que sous la dictée d'une consultation,

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: Joseph
Noumbissi Wambo**

n'entre en transe que pour résoudre un problème ponctuel ; ce qui interroge la réception que le public fait de ce genre de mise en scène.

De la réception de Sanga Tete par le public : problèmes de lisibilité

Le 18 août 1991, il existe bel et bien un public en face d'Ayang Fred et ses collègues sur la scène du Hilton. D'autres sont à la maison et regarderont le spectacle en différé, mais seront néanmoins des spectateurs aussi. Cependant, les réactions du public du Hilton pendant les passages de Sanga Tete prêtent à équivoque. Le personnage vit une tragédie intérieure qu'il exprime devant un public curieusement hilare, riant dans les moments les plus pathétiques de Sanga Tete, confondu dans la force de ses écorces devant un amour dévastateur. Pour Constantin Stanislavski (1950 : 218),

qui fréquente les théâtres, constatera que le spectateur prolétarien veut pleurer et rire, d'un cœur sincère. Ce n'est pas la complication des forces extérieures qu'il recherche, mais la vie de l'esprit, exprimée simplement et clairement, avec force et chaleur. Il n'est guère habitué au piquant et au faisandé. Sa faim spirituelle souhaite une alimentation simple et substantielle. C'est justement celle qu'il est le plus difficile de servir dans notre art.

Le premier public de *The Inheritance* n'était pas constitué de prolétaires, mais d'étudiants, d'enseignants, de leurs familles respectives et de quelques amis. La définition que l'on donne de la pauvreté matérielle ne concerne pas ces premiers regards sur la pièce. Pourtant ils ont ri, et Ayang Fred les y a bien poussés, en invoquant chaque fois la femme castratrice qui l'a réduit à n'être plus qu'une épave sociale. Se serait-il alors inspiré de Jean Miché Kankan dont les mésaventures étaient autant d'occasions de rire pour le public camerounais et africain ? De là une interrogation sur le genre de *The Inheritance* qui ressemble à l'écriture à une tragédie, c'est-à-dire un spectacle devant susciter la pitié, la commisération.

La réception du sorcier dans la pièce vise un pouvoir cathartique. Au-delà des aspects physiques discriminant la fonction du sorcier, Hansel

Incarner le Sorcier au Théâtre

Ndumbe Eyoh met en scène un sorcier empathique, vidé de ses aspects répulsifs de sa nature réelle. Rire de ce personnage en scène crée de la sympathie chez le récepteur, avec l'espoir que ce spectateur ne craigne plus dans sa société réelle les êtres ayant choisi ce genre de métiers. Cependant, il faut noter que les couleurs de Sanga Tete appartiennent au poncif, très loin des principes réels de la sorcellerie, du moment que Hansel Ndumbe Eyoh n'a jamais objectivement fréquenté ce milieu dans le sens de comprendre son fonctionnement.

« C'est précisément parce que la séduction des stéréotypes de l'expérience, écrit Karlheinz Stierle (Poétique N°39, 1979 : 315), - introduits par la réception elle-même – se perd lorsqu'il y a un écart entre le moment de la production et celui de la réception, qu'il y a des chances que derrière la qualité quasi pragmatique apparaisse la qualité fictionnelle du texte ». Car le spectateur ne doit jamais oublier que Sanga Tete n'est qu'une lecture partielle du sorcier dans sa société, qu'il n'a jamais existé, et qu'un Sanga Tete social avec de tels traits discriminants ne correspond pas aux critères définitoires d'un vrai sorcier. *The Inheritance*, du moins dans son écriture du personnage du sorcier montre une fiction, et la performance d'Ayang Fred doit peut-être créer l'illusion réaliste, sans que jamais le spectateur ne confonde la réalité et la fiction.

Pour tout spectateur ayant déjà été chez un sorcier réel ou exerçant ce métier, Ayang Fred sur les planches dans le rôle de Sanga Tete n'est pas différent d'un clown perdu dans un domaine qui lui est totalement étranger. Le décor, les costumes, les bruitages sont presque exagérés pour des consultations de moindre importance comme celles réalisées par Sanga Tete dans la pièce. Il n'est par conséquent pas là pour apprendre quelques autres ficelles de son métier, mais pour son seul délasserment, un passe-temps dont les effets n'affecteront jamais ce qu'il sait de ce métier-là.

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: Joseph
Noumbissi Wambo**

Il n'arriverait à personne de rire pendant le travail d'un sorcier réel, sous peine de représailles mystiques. Le public qui regarde Ayang Fred incarner Sanga Tete sait qu'il n'est offensif que sur la scène, qu'en dehors il serait aussi vulnérable que tout homme du commun. Cette distance apporte la preuve que le public se sait face à un être de fiction, et la pauvreté de son décor ou de ses costumes n'a pas un effet scandaleux sur lui qui attend une mimesis au moins approximative de ce qu'il sait du sorcier et non de la réalité.

Conclusion

Ayang Fred a donné une interprétation fort intéressante du sorcier Sanga Tete qui a fait oublier la pauvreté logistique de la production. Le talent de l'acteur a concentré tellement les attentions que très peu ont songé à tenir rigueur à la pauvreté de la scénographie l'accompagnant. De se retrouver en première de couverture montre que, du personnage secondaire, l'acteur a su l'imposer comme un actant important de la pièce. Il aura incarné un personnage voulu rustique, hors du temps, vivant dans un nuage amoureux, devenu ridicule pour la société du texte qui l'accompagne, et partant pour le public.

Il n'était pas demandé à Hansel Ndumbe Eyoh de décrire un sorcier dans le respect de l'anthropologie locale du Sud-Ouest camerounais, mais de créer un personnage qui soit accepté par le public comme tel. Ayang Fred en entrant dans la peau de ce personnage a su le recréer pour la scène, et il l'a fait avec panache. Il ne s'agit pas de relever ses ressemblances avec l'homme mystique, mais de le fondre dans l'ensemble de la pièce afin que l'intrigue reste cohérente et intéresse les spectateurs. La légitimation accordée à l'œuvre par le public signale alors que Hansel Ndumbe Eyoh et Ayang Fred ont bien fait leur travail chacun en ce qui le concerne.

Références

Adler, S. (2022), *L'Art du jeu d'acteur*, Paris, Capricci, ebook.

Incarner le Sorcier au Théâtre

- Butake, B., (1988) « Play Production in Cameroon », in Butake, B. et Doho, G. (éds), *Théâtre camerounais/Cameroonian Theatre*, Yaoundé, Bet&Co.
- Doho, G. (1988), « La dette du théâtre camerounais envers l'oralité », in Butake, B. et Doho, G. (eds), *Théâtre camerounais/Cameroonian Theatre*, Yaoundé, Bet&Co, p. 66 - 84.
- Girard, G. ; Ouellet, R. et Rigault, C. (1988), *L'Univers du théâtre*, Paris, PUF.
- Larthomas, P. (1972), *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin.
- Leloup, J. (1989), « De la Tradition orale au théâtre : *Gueido* une tentative de dramaturgie africaine », in Ongoum, L.-M. et Tchého, I.-C. (éds), *Littérature orale de l'Afrique contemporaine*, Yaoundé, CEPER, p. 183-189.
- Maimo, S. (1978), *Sov-Mbang the soothsayer*, Yaoundé, SOPECAM.
- Ndumbe Eyoh, H (1993), *The Inheritance*, Yaoundé, Bet&Co.
- Pillot, C. (1990), « Le « Vivre vrai » de Werewere Liking », in Notre Librairie N°102, *Théâtre Théâtres*, juillet-août 1990, p. 54 - 58.
- Rogo Koffi M. Fiangor (2008), *Le Théâtre africain francophone*, Paris, L'Harmattan.
- Sham's (2013), *L'Acteur, entre réel et imaginaire*, Paris, L'Hamattan.
- Stanislavski, C. (1950), *Ma Vie dans l'art*, Paris, éd. Librairie Théâtrale.
- Stierle, K., (1979), « Réception et fiction », in Poétique N° 39, *Théorie de la réception en Allemagne*, Paris, Seuil, septembre 1979.