

Capacitation du déficient visuel en actorat théâtral : Le cas de Josiane Nguimfack dans *Regard muet*

Par

Joseph Noubbissi Wambo

Université de Yaoundé 1

noubbissijoseph9@gmail.com / jnoubbissi@yahoo.fr

Résumé

Le 9 juin 2022, Josiane Nguimfack met en scène *Regard muet*, avec une troupe constituée exclusivement de déficients visuels. À travers trois personnages perclus dans un univers d'incompréhensions et de tumultes internes, la metteuse en scène capacite trois malvoyants pour cette performance non centrée sur la cécité, mais sur les problèmes sociaux propres au genre humain. La formation pour elle est un défi, dans la mesure où il s'agit de donner à ce cadet social des ressources techniques pour devenir des professionnels dans la pratique théâtrale. Comment Josiane Nguimfack procède-t-elle pour rendre une telle performance possible alors qu'elle n'a aucune connaissance du braille ? Notre hypothèse est que la metteuse en scène utilise les ressources de l'oralité traditionnelle africaine pour mener son travail à son terme et avec succès. À travers la systémique de l'acteur selon Juvet, Sham's, Hubert entre autres, nous sommes arrivé à la conclusion que le handicapé visuel peut être capacité à la pratique du théâtre, exactement comme les artistes musiciens malvoyants qui ont réussi à s'imposer sur les scènes de concerts, sans attirer l'attention sur son handicap. Le travail de Josiane Nguimfack aide ainsi à donner un métier artistique aux déficients visuels, autre que la musique.

Mots clés : actorat théâtral ; déficients visuel ; acteur ; performance ; handicap

Abstract

On the 9th of June 2022, Josiane Nguimfack directed three blind actors on stage for *Regard muet*. She allowed them to perform as well as normal actors, with the spectators not knowing that the performers were blind. The topic of the play was not centred on handicap of any kind, but on normal life issues. Josiane Nguimfack directed blind actors without knowing the use of Braille reading or writing. Spectators were astonished to hear at the end of the performance that her actors were blind. This raises a particular question: how did Josiane Nguimfack manage to capacitate these people in normal drama not linked to the condition of the visually handicapped person? We hypothesise that Josiane Nguimfack used the resources of traditional orality to reach her goals. With theatre technicians and theorists like Juvet, Sham's and Hubert, we conclude that blind people can become normal theatre actors, such as blind musicians have conquered the world.

Capacitation du déficient visuel en actorat théâtral

Key words : theatre work ; blind people ; actor ; performance ; handicap

Introduction et cadre théorique

L'acteur est un individu qui entre dans la peau d'un personnage pour fusionner avec lui et donner l'illusion d'être lui. Son travail est de donner un corps à cet être de papier, jusqu'à créer l'illusion identificatoire chez le spectateur. Alors, écrit Sham's, « l'acteur perçoit et imagine » (2013 : 21). Il joue, et le spectateur doit un instant oublier qu'il regarde une fiction, penser que celui qui joue est effectivement celui qu'il dit être, avant de retrouver le sens du réel, à la fin du spectacle.

L'acteur en résidence de création est en possession d'un texte, qu'il soit celui du dramaturge ou la réécriture du metteur en scène. Il doit en prendre connaissance, mémoriser ses répliques de même que les chutes de ses interlocuteurs partageant la scène avec lui, afin de donner un sens réaliste au spectacle produit. Pour cela, il devrait être compétent dans le domaine, avoir développé des aptitudes à la mémorisation rapide, à la gestuelle appropriée et au rendu professionnel, bref faire preuve d'art.

« L'art de la fiction dramatique est d'inventer quelque chose de crédible », écrit Marie Claude Hubert (2008 : 30). Nulle part les professionnels du théâtre n'ont perçu le handicap physique comme une limite à la pratique réussie de cet art. Il n'est venu à l'esprit d'aucun professionnel de théâtre d'imaginer un handicapé sensoriel s'engageant dans cette pratique, leur exclusion étant même une lapalissade, entendu que, pour le handicapé visuel par exemple, les valides semblent plus aptes à incarner ces rôles, avec la complicité du spectateur.

Pourtant, la définition que donne Joseph Danan de la dramaturgie, à savoir l'« art de la composition des pièces de théâtre » (2010 : 7) n'est de prime abord indicative d'aucune quelconque sélection dans le recrutement des acteurs, le réflexe d'exclusion des artistes physiquement diminués n'étant qu'un raccourci pour rétrécir le séjour en résidence de création, alors que logiquement aucune prescription ne l'autorise.

Joseph Noumbissi Wambo.

Il se pose dès lors un problème : avec les budgets ténus, comment employer efficacement des handicapés visuels sur une scène de théâtre, dans des rôles autres que ceux de la stigmatisation de leur handicap, tout en obtenant un spectacle réussi (dans les enchaînements et les déplacements par exemple), sans utiliser leur cane identificatoire ? Il s'agit en effet, de trouver des stratégies d'intégration de l'acteur physiquement déficient, dans une incarnation de valide par exemple, dans une mise en scène professionnelle acceptable. Et ce défi là, Josiane Nguimfack l'a relevé à Yaoundé dans un spectacle, *Regard Muet*, une pièce écrite pour la circonstance et que les valides pourraient interpréter aussi. La pièce donnait à découvrir à la fin les potentialités réelles des déficients visuels sur une scène de théâtre, sans susciter la pitié et la commisération du public. Pour cela, le texte à interpréter deviendra, comme écrit Joseph Danan, « une simple référence initiale, un point de repère » (2010 : 7) pour inventer quelque chose de crédible, selon les mots de Marie Claude Hubert.

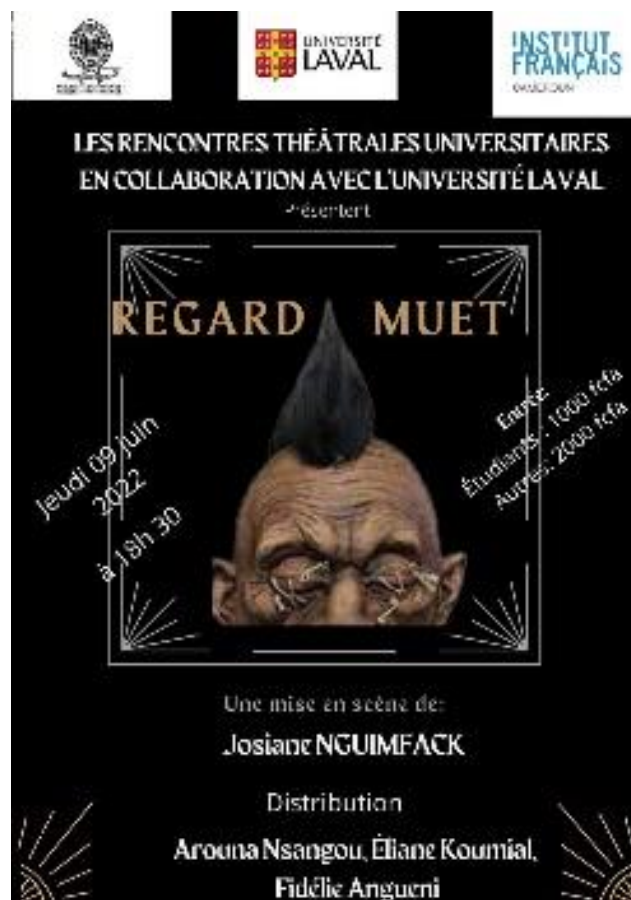
Josiane Nguimfack, metteuse en scène physiquement valide et sans formation préalable en éducation spécialisée dans le domaine des déficients visuels a mené une telle aventure avec succès, et la description de son parcours professionnel dans cette aventure sera la trame de l'étude que nous proposons dans cette modeste contribution. À travers la systémique de l'acteur selon Sham's, Jouvett, Kantor et Hubert, nous allons analyser le challenge que Josiane Nguimfack, à travers *Regard muet*, s'est donné pour capaciter les malvoyants sur une scène de théâtre, sans les réduire dans un ghetto de la performance, mais en désillusionnant le spectateur habitué aux acteurs dans la pleine possession de leur corps. La préférence sera donnée à l'acteur stanislavskien, au sens que lui donne Sham's :

« L' « acteur stanislavskien » est, en général, pour le définir succinctement, celui qui cherche à se fondre à son personnage tout en demeurant acteur, c'est-à-dire sans perdre contrôle du processus de fabrication du rôle. Sa

Capacitation du déficient visuel en actorat théâtral

quête constante est la fameuse *identification*. Il s'oppose principalement, dans le mode de jeu occidental, à l'acteur brechtien qui procède, lui, par *distançiation* » (2013 : 37)

Le choix de l'acteur stanislavskien ressortit de la volonté de démontrer que le professionnel déficient visuel est capable de rendre un texte avec toutes les émotions qui l'accompagnent, en faisant abstraction de sa déficience qui par ailleurs ne se voit que proche du handicapé ou par la présence d'une canne blanche dont il peut se passer lorsqu'il est parfaitement entraîné, dans un espace qu'il a pris le temps de mémoriser. Il s'agit de créer en somme un spectacle vivant avec des acteurs diminués, tout en tenant compte de la proposition de Sham's : « il ne suffit d'ailleurs pas qu'il y ait un acteur sur scène pour que le jeu puisse être dit « vivant ». Il faut aussi que certaines conditions soient respectées, notamment que l'acteur porte toute sa conscience sur son acte » (2013 : 23).



Affiche du spectacle à l'IFC (Institut Français du Cameroun) Yaoundé (source J. Nguimfack)

1. Le métier d'acteur de théâtre : une porte ouverte ?



Réussir le jeu d'acteur sans dévoiler son handicap visuel : un vrai défi (source personnelle)

Jouer sur une scène est un art qui s'apprend. Pour cela, les acteurs doivent, au-delà de la simple passion, intégrer qu'il s'agit d'un art avec des règles. Luigi Pirandello à travers *Six personnages en quête d'auteur* (1921) montre justement que, pour le passage du texte à la scène, il ne suffit plus de consacrer les acteurs de la réalité comme acteurs de leurs propres rôles sur les planches, car la médiation du théâtre vise à reproduire un geste écoulé et effectué comme un réflexe, action que seuls les professionnels pourraient reproduire à la perfection. Aussi devient-il compliqué pour toute personne d'entrer dans son propre rôle jusqu'à la satisfaction du public en quête de spectacle, c'est-à-dire de fiction, sans avoir appris le métier de comédien.

Il ne faut donc pas nécessairement être un mal voyant pour rentrer dans la peau d'un déficient visuel. L'actorat étant d'abord un métier d'interprétation, l'acteur qualifié devient celui qui sait faire passer l'illusion, jusqu'à donner l'impression que l'acteur et la personne ne font qu'un, parce que l'artiste a acquis les aptitudes à se fondre dans un personnage, sans forcément partager définitivement sa destinée. Mettre

Capacitation du déficient visuel en actorat théâtral

en scène un aveugle dans le rôle de son destin serait entrer en contradiction avec Luigi Pirandello, car la complication naitrait de la gestion des déplacements, de l'intégration dans le jeu de la scénographie appropriée à satisfaire le public qui paie pour vivre un spectacle et non pour participer à la charité, en acceptant une mise en scène avec des dérapages plus ou moins assumés. Des aveugles sur une scène et interprétant des postures d'aveugles serait peu intéressant pour le théâtre professionnel, du moment où le public attendu n'est pas exclusivement déficient visuel. La scène théâtrale n'est par conséquent pas une porte ouverte aux personnes non disposées à apprendre les ficelles du métier.

« Il faut faire disparaître chez l'acteur le geste commun, le geste quotidien, qui obscurcit « l'impulsion pure » (Grotowski) » écrit Marie Claude Hubert (2008 : 238). La nécessité de la formation est manifeste, et il serait important de sortir l'acteur de son statut social pour l'intégrer dans un art qui a ses principes à respecter pour éviter d'éloigner le spectateur. Il s'agit pour l'aveugle sur scène de réussir à passer sous silence sa défaillance physiologique, et servir un spectacle digeste à un public averti. Pour Kantor, « Les acteurs ne « répètent pas la situation de leur vie. Ils sont plongés dans une autre situation [...] Je dis souvent que je les jette à l'eau, et ils doivent se sauver. Chacun se sauve à sa façon » (Claude Amey 2002 : 228).

Josiane Nguimfack a voulu s'éloigner de ce ghetto artistique qui voudrait que l'handicapé ne soit apte qu'à interpréter les personnages de sa condition, en le jetant dans l'univers artistique comme un acteur complet. Ses personnages sont simplement des hommes ou des femmes en prise avec les problèmes du quotidien, sans que la cécité des acteurs soit une donnée pertinente dans la construction du jeu d'acteur à mettre en scène. Il s'agit pour elle de capaciter le déficient visuel, comme pour montrer qu'il est possible de gérer des acteurs malvoyants dans une entreprise artistique, sans tenir compte de leur handicap, exactement

Joseph Noubissi Wambo.

comme c'est déjà le cas avec les chanteurs et les artistes musiciens. « Que ce soit dans l'écriture ou dans la mise en scène, il s'agit de laisser parler une forme. De la laisser mettre en œuvre (activer, libérer) ce qui agit et, dans le même mouvement, pense en elle. » écrit Joseph Danan (2010 : 66), adapter le travail en résidence de création à la condition physique réelle des acteurs pour obtenir un résultat bluffant, qui invite le public à reconsidérer le regard qu'il pose d'habitude sur les spectacles produits par les handicapés ou les recalés sociaux de tous genres. Le métier d'acteur n'est certes pas ouvert à tout rastaquouère dilettante ou à tout resquilleur qui ne verrait dans cet art qu'un acte anodin de prise de parole. Avec les malvoyants de Josiane Nguimfack dans *Regard muet*, la metteuse en scène montre toutes les ressources que la formation peut apporter aux cadets sociaux dans l'optique de leur insertion artistique.

La porte ne sera dès lors ouverte qu'à ceux qui voudront apprendre, sans se morfondre à rechercher la pitié du spectateur. Pour cela, la metteuse en scène a obéi à la systémique de l'acteur selon Louis Jovet qui propose les dispositions suivantes pour la capacitation de l'acteur à la scène : « État intérieur, ton, humeur, attitude, inclinaison de la sensibilité, orientation physique et morale du cœur et du corps » (2002 : 94), un système qui n'exclut pas les handicapés de la vue. Josiane Nguimfack a voulu à travers *Regard muet* montrer que les cadets sociaux doivent être encouragés à embrasser les métiers du théâtre, pour incarner la diversité sociale et non strictement le handicapé, parce que les progrès dans l'amélioration de leur quotidien (comme avec le braille et toute sorte d'adaptations technologiques) ne devraient pas exclure la possibilité d'incarner d'autres caractères, de prêter leurs corps à un jeu autre que le leur, et réussir néanmoins à produire un spectacle réaliste, sans perdre de vue le handicap de ses acteurs en résidence de création, bien évidemment. Pour cela, l'acteur déficient visuel qui n'a pas l'habitude des salles de théâtre doit rentrer dans le personnage avec toutes les émotions qui soulignent son caractère, donner l'impression

Capacitation du déficient visuel en actorat théâtral

d'une pièce sans texte parce que le texte aura été bien rendu, bref, amener ce néo-praticien à intégrer avec Kantor que l'acteur vrai ne « joue » pas un personnage, car le jeu n'est ludique ici que pour le spectateur et non pour l'acteur ; ne jamais perdre de vue que l'acteur authentique « ne joue aucun rôle, ne crée aucun personnage, ni ne l'imité, il reste avant tout soi-même » (1977 : 159). D'office, se pose la question de la matérialité du texte, entendu que Josiane Nguimfack n'a jamais appris le braille et que ses acteurs sont dans l'impossibilité de déchiffrer toute autre écriture que celle réservée aux déficients visuels.

2. La question du texte : retour à l'oralité ?



Comédiens 1 ; 2 et 3 dans un faux dialogue (source personnelle)

« Le metteur en scène n'est qu'un médiateur » écrit Danan (2010 : 34) Pour ce faire, il importe qu'il soit au même diapason que les professionnels sous sa direction. Le matériau principal du spectacle à savoir le texte doit être le premier élément de cette médialité, qui autorise la rencontre entre les différents maillons de la chaîne en résidence de création. Danan, reprenant Brecht, remarque que le premier travail en résidence de création s'articule autour de deux axes principaux, à savoir l'élaboration de la fable par le dramaturge ou un collectif, et d'autre part la construction des personnages par les comédiens commis à la tâche (Danan 2010 : 34). Seulement, les aléas du destin frappant une partie ou toute la troupe ne semblent pas être pris en considération, l'essentiel

Joseph Noubissi Wambo.

étant la satisfaction du spectateur au-delà de toute contrainte physiologique.

Dans le travail de Josiane Nguimfack, il fallait justement trouver le moyen de créer un spectacle avec des personnes aux antipodes de sa condition sociale, même si la metteuse en scène s'était engagée depuis des années dans les œuvres caritatives, comme la distribution du matériel didactique aux enfants défavorisés à chaque rentrée scolaire. Avant d'envisager le commencement du travail de mise en scène proprement dit, il lui fallait trouver un texte qui fasse l'unanimité dans sa troupe, par sa disponibilité et sa malléabilité, car le texte reste le matériau majeur de cette aventure. Alors Josiane Nguimfack a opté pour l'oralité. Elle a conçu un texte inspiré de trois récits de vie, qu'elle a oralisé et l'a proposé à chacun des acteurs sous forme d'enregistrement. Le synopsis de la pièce indique une pièce inspirée des expériences vécues par les comédiens choisis, et qui ouvre les portes d'un univers d'incompréhension et de questionnements. Dans cette quête individuelle de réponses, chacun des personnages va faire une rencontre personnelle, (tumultes internes), et va chercher des voies et moyens de cicatriser au travers des histoires de ses compères, et aussi des résolutions proposées par ces derniers ; une sorte de thérapie communautaire où à la fin, chacun se trouve, se pardonne et se réconcilie avec son moi intérieur.

Chacun de ses acteurs recevait un enregistrement audio de son texte à mémoriser. Le travail de mise en voix était ainsi simplifié, car il n'était pas fait en collégialité, les acteurs du jour ne pouvant pas déchiffrer un texte dactylographié, et la metteuse en scène étant inapte à la transcription en braille. « Mettre en scène, c'est avant tout se mettre à l'écoute du texte » écrit Roubine (1990 : 129), une écoute prise au premier degré et qui fédère miraculeusement la metteuse en scène avec ses comédiens d'un autre genre. Pourtant le texte choisi n'aura rien d'un panégyrique sur les superbes aptitudes des déficients visuels dans la vie des bienvoyants. Plutôt, l'accent sera mis sur les conditions sociales et

Capacitation du déficient visuel en actorat théâtral

familiales des personnages, de manière à mettre le handicap de la vue en sourdine, du moins pour le spectateur avant le déroulement complet de la représentation. « L'écoute » du texte sera le leitmotiv de la mise en scène, en ce sens que le travail sera orienté de façon à minimiser les déplacements sur la scène par exemple, au profit du texte, les situations en performance interpellant l'ouïe plus que la vue. Le spectateur de *Regard muet* est appelé à écouter plutôt qu'à regarder, et c'est le rideau de fin qui permettra de dévoiler le choix de cette méthode par Josiane Nguimfack.



Comédiennes 2 et 3 dans un ballet pour deux malvoyants (source personnelle)

Parce que chaque acteur travaille à domicile à mémoriser le texte oral à lui confié, la metteuse en scène a en réalité opté pour un faux dialogue, car chacun des personnages, curieusement identifié par les chiffres 1 (Arouna Nsangou¹), 2 (Fidèle Anguénì) et 3 (Eliane Koumial), raconte à tour de rôles des histoires personnelles, privées, comme dans l'ignorance des autres protagonistes, malgré le factice jeu d'échange apparent observable sur la scène. Ce faisant, Josiane Nguimfack embrasse la logique du théâtre contemporain, qui autorise une exploitation avantageuse avec des professionnels physiquement diminués. « La tendance de l'écriture dramatique contemporaine est de se plaire à des modes d'échanges non conformes. Il y a une extraordinaire prédominance

¹ Malheureusement décédé un mois après la représentation des suites d'un accident de la circulation à Yaoundé.

Joseph Noubissi Wambo.

du monologue, et du faux monologue, avec de grandes plages parlées entre personnages qui ne communiquent pas, la seule juxtaposition des monologues produisant le sens » écrit Ubersfeld (2000 : 42), sans indiquer qu'une telle pratique serait plus ou moins professionnelle.

L'évolution des pratiques de la scène donne ainsi la possibilité aux cadets sociaux de se fondre dans la profession, sans susciter la pitié ou la tolérance de ses lacunes supposées. Le spectateur habitué aux représentations classiques, linéaires, croit regarder une anti-pièce, du théâtre dit contemporain en somme, parce que le spectacle devant lui « ne raconte plus une histoire ni ne présente des événements, par définition anecdotiques, mais figure au contraire des états de conscience ou des situations fondamentales » écrit Canova (1993 : 151). Grâce aux ressources de l'oralité, Josiane Nguimfack réussit à faire jouer ces comédiens inattendus, sans éveiller le moindre soupçon sur leur état physique. Toutefois, il convient de se demander comment elle aura géré le technico artistique et les accessoires, avec des comédiens dans l'incapacité de distinguer les lumières et les formes des objets sans interroger la curiosité du public.

3. Une scénographie particulière : Les accessoires et le technico artistique en situation



Entrer en scène et s'asseoir sans révéler sa déficience : un exercice bien travaillé au filage (source personnelle)

Capacitation du déficient visuel en actorat théâtral

La vue est en général un préalable pour un acteur professionnel, en ce sens que les yeux aident à apprécier l'étendue de la scène et les différentes stations qui vont marquer le jeu du comédien. À l'insu du spectateur, la vue aide à identifier les points d'immobilité, selon que la séquence suivante demande une douche ou un aparté. « Le rôle du metteur en scène, écrit Marie Claude Hubert, (1991 : 18) est de suggérer, aux moyens de signes, visuels ou purement auditifs, la profondeur, l'arrière-plan de tout ce qui n'est pas montré. C'est dire l'importance et la complexité du décor, qui n'est pas simple figuration d'un lieu, mais souvent porte la marque d'un ailleurs ». Le professionnel doit, selon les consignes du metteur en scène savoir se fondre dans le décor sans le détériorer, se déplacer sans percuter le moindre objet, identifier les zones de jeu sans mettre le technicien de régie en difficulté.

Le déficient visuel a l'ouïe et l'odorat mieux développés que l'homme ordinaire, et la metteuse en scène va jouer sur cette polysensorialité pour espérer obtenir des résultats probants de ses néo professionnels. Seulement, il s'agit d'une compétence qu'elle n'a pas, et le choix de la scénographie et des accessoires se fait dès lors en collégialité, afin d'éviter des accidents sur les planches. Les comédiens de Josiane Nguimfack ont le mérite de ne pas évoluer dans une position fixe tout le temps, mais se déplacent sans leurs cannes, courent même, comme le fit Arouna Nsangou (Comédien 1) à un moment de la pièce, question de semer davantage le doute dans l'esprit du spectateur qui aurait probablement déjà remarqué la carence des comédiens. Pour réussir une telle prouesse, Josiane Nguimfack a dû écouter ses comédiens raconter leur quotidien, apprécié en direct les ressources des autres sens, une polysensorialité qu'elle a éprouvée par quelques exercices pendant la résidence de création. Comment pourrait se déplacer un acteur dans un espace qu'il ne voit pas, sans sa canne, si ce n'est en mettant en valeur son odorat et son toucher ?

Joseph Noumbissi Wambo.

On comprend dès lors pourquoi la metteure en scène a réduit au maximum les accessoires sur la scène, se contentant juste de trois sièges, d'un objet à tisser et d'un tambour, pour la plupart utilisés par le Comédien 1 Arouna Nsangou, malvoyant c'est-à-dire pas totalement aveugle, au contraire des deux femmes qui partagent la scène avec lui et qui sont complètement dans l'obscurité. L'homme de la pièce sera par ailleurs le seul à illusionner le public par ses déplacements, pendant que les deux autres, comme on le voit sur l'image illustrative plus haut, devaient par exemple toucher des pieds ou des mains leurs sièges avant de s'asseoir, un geste tellement bien orchestré que les non avertis auraient cru que cela faisait partie du jeu, et non du handicap. La metteure en scène a fait le choix de matières solides, au centre de gravité bien bas, pour éviter des chutes certes, mais surtout que le comédien ne trahisse son handicap en essayant par le réflexe du toucher d'avoir une idée concrète de l'envergure de l'accessoire.

Toutefois, le jeu d'acteur n'aurait pas de sens sans un accompagnement technico artistique réussi. Comment gérer les lumières dans un spectacle par des malvoyants ? Le technico artistique a le don d'installer la pièce dans l'art et non dans une simple récitation filmée. Il s'agit d'habiller le spectacle avec la musique et les lumières diverses afin que le spectateur éprouve les émotions attendues, ou alors distingue les perceptions des matérialisations, sans jamais perdre le fil de l'histoire narrée. Selon Adolphe Appia (Hubert 2008 : 210), « Pour l'éclairage tout est possible sur le théâtre, car il suggère à coup sûr et la suggestion est la seule base où l'art de la mise en scène pense s'étendre sans rencontrer d'obstacle, la réalisation matérielle devenant alors secondaire ». À travers l'éclairage donc, le spectateur peut imaginer l'atmosphère, selon que la scène suggère la lumière du jour, les facettes de la nuit, l'aparté ou le monologue, etc.

Dans la mise en scène de Josiane Nguimfack dans *Regard muet*, une surprise attend le spectateur : un moment de la pièce est rendu dans

Capacitation du déficient visuel en actorat théâtral

l'obscurité totale, toutes lumières éteintes, à la grande surprise des spectateurs avertis comme Jacobin Yarro, ci-devant formateur de Josiane Nguimfack, avant que celle-ci ne lui révèle à la fin du spectacle qu'il s'agissait simplement d'un indice traduisant la condition visuelle de ses professionnels. On comprend dès lors pourquoi la représentation était exempte de douches par exemple, ou de variation continue des lumières pendant la même séquence, les comédiens en scène étant incapables à déceler cet élément du technico artistique. Ceci impose que le spectateur de demain entreprenne sa mue, afin de s'ouvrir véritablement aux nouvelles approches du spectacle théâtral.

4. La formation du spectateur à un nouvel exercice de consommation

À quoi sert-il d'avoir un spectateur lisse, linéaire, qui sait d'avance à quel spectacle s'attendre dès lors qu'il se présente dans une salle de théâtre ? Parti des spectacles produits sur des scènes éclatées comme dans la littérature orale, le consommateur contemporain est à la recherche de la variété et aucune compétence n'est à négliger pour la satisfaction de sa curiosité. Au-delà de l'évolution de la mise en scène au fil des siècles, le défi aujourd'hui est celui de la communauté des acteurs, qui ne sera plus jamais uniforme. Alors que Jean Jacques Roubine (1990 : 185) insiste sur la liberté acquise des professionnels (« Le théâtre de demain serait fait par de libres communautés d'acteurs, voire par des comédiens en solo »), il oublie sans doute les cadets sociaux qui, par un apprentissage tenant en compte leurs besoins spécifiques, intégreraient professionnellement les déficients visuels dans l'univers de la pratique du théâtre, sans pour autant qu'ils produisent une performance au rabais, tolérée par pitié.

L'école du spectateur nouveau devient ainsi, comme le soutient Ubersfeld, une école de la mise en scène, exactement comme Josiane Nguimfack a voulu le matérialiser avec les malvoyants débarrassés d'éventuels complexes d'infériorité sur une scène où ils étaient

Joseph Noumbissi Wambo.

inattendus, alors que la musique a montré depuis des décennies que la capacitation des malvoyants à la scène est possible. Le spectateur de Josiane Nguimfack passe par une formation inattendue, car rien ne le prévient de ce que la performance sera celle des handicapés qu'on lui a offerts. Mieux, le titre *Regard muet* en termes de handicap aurait pu renvoyer à l'absence de parole, à la communication par la vue, une surprise qui s'estompe dès les premières minutes du spectacle, puisque les personnages parlent. « La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur » écrit Hubert (2008 : 150). Il n'est nulle part indiqué la possession de la vue comme condition *sine qua non* pour exercer à la perfection le métier d'acteur de théâtre et Josiane Nguimfack s'est infiltrée dans cette brèche pour créer un nouvel horizon d'attente de performance chez le spectateur, qui devrait, à la longue, ne plus s'attarder sur un éventuel handicap physique du comédien pour le disqualifier de la scène théâtrale. Et Anne Ubersfeld (1991 : 16) de souligner : « si le théâtre peut avoir une vertu pédagogique ou idéologique, c'est justement dans la conscience de la différence, qui permet au spectateur de prendre de la distance, soit par rapport à ce qu'on lui montre, soit par rapport à son propre univers de connaissances ».

Le spectateur devrait dès lors se rendre aux spectacles de théâtre sans *a priori*, comme dans les spectacles de Miles Davis ou de Stevie Wonder que les organisateurs de concerts ont réussi à « vendre » aux spectateurs, sans s'interroger sur les freins de leur handicap. Josiane Nguimfack, en pionnière au Cameroun, aura réussi à créer la brèche, qui invite le spectateur non pas à l'indulgence, mais à admirer la performance sans parti pris négatif dès l'entrée en salle de spectacle.

Conclusion

Encadrer des déficients visuels dans une aventure théâtrale aura certainement été un défi pour Josiane Nguimfack. La metteuse en scène, bien qu'inapte à la connaissance d'une éducation spécialisée en braille,

Capacitation du déficient visuel en actorat théâtral

aura trouvé des ressources compensatoires pour rendre cette performance possible. Motivée exclusivement par le désir de convaincre que le déficient visuel peut être un comédien complet pour peu que les professionnels du théâtre lui donne la possibilité de s'exprimer, les performances d'Arouna Nsangou, Eliane Koumial et Fidélie Angueni ont satisfait le 9 juin 2022 un public qui a applaudi à tout rompre, comme pour confirmer la qualité du travail abattu, la maestria de la jeune femme qui réussissait dans un monde difficilement exploré dans les spectacles théâtraux au Cameroun, si ce n'était en dilettante, en stigmatisant maladroitement le handicap de ses comédiens. Le mérite de Josiane Nguimfack aura été d'avoir réussi à cacher son jeu jusqu'à la fin de la représentation, afin que les *a priori* ne viennent pas influencer le point de vue des spectateurs sur le rendu final.

L'espoir serait que Josiane Nguimfack continue dans ce sens en dénichant d'autres talents inespérés, question de reculer chaque jour davantage les appréhensions de certaines personnes endormies dans leurs handicaps, par rapport à une pratique raisonnable de la profession d'acteur de théâtre.

Références bibliographiques

- Amey, Claude (2002), *T. Kantor : theatrum litteralis*, Paris, L'Harmattan.
- Canova, Marie Claude (1993), *La Comédie*, Paris, Hachette, Collection « Contours littéraires ».
- Danan, Joseph (2010), *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud Papiers, Collection « Apprendre 28 ».
- Hubert, Marie Claude (1991), *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin.
- (2008), *Les Grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- Jouvet, Louis (2002), *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion.
- Kantor, T. (1977), *Le Théâtre de la mort*, Paris, L'Âge d'Homme.
- Roubine, Jean Jacques (1990), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas.

Joseph Noumbissi Wambo.

Sham's (2013), *L'Acteur, entre réel et imaginaire*, Paris, L'Harmattan.

Ubersfeld, Anne (1991), *Le théâtre et la cité, (De Corneille à Kantor)*, Paris, AISS-IASPA.

--- (1996), *Lire le théâtre II: l'école du spectateur*, Paris, Eds. Sociales.

--- (2000), *Lire le théâtre III: le dialogue de théâtre*, Paris, Belin.