Signes et médiation culturelle dans le spectacle vivant : le cas de « *La lettre au soldat inconnu* » de Moustik le karismatik

Asère FOTSO MOUDZE
Institut des Beaux-Arts de l'Université de Dschang à Foumban-Cameroun
fotsoasere@yahoo.fr

Résumé

Le spectacle vivant dans son expression moderne est un secteur en pleine mutation au Cameroun. Il représente un véritable medium d'échange, de cohésion sociale et de dialogue interculturel dans ce pays en proie aux divisions et aux conflits internes. Les artistes, conscients de l'impact des chocs culturels sur le devenir de la société, ne manquent pas d'y accorder une attention particulière. À travers divers arts, ils se positionnent désormais comme des médiateurs culturels. La présente réflexion a pour objectif d'analyser l'un des nombreux spectacles de théâtre de Moustik le Karismatik : « La lettre au soldat inconnu ». Cette analyse interroge les mécanismes scéniques de médiation culturelle dans cette prestation théâtrale focalisée sur le Cameroun, à travers le jeu de performance. En utilisant une double approche sémiologique et sociocritique, l'étude va démontrer comment Moustik le Karismatik est un artiste hybride qui associe humour, poésie, musique et tragédie peut transformer un sujet mémoriel en un outil de dialogue citoyen, de médiation culturelle et de vivre-ensemble.

Mots clés : *Médiation culturelle, spectacle vivant, sémiologie, signe, performance*

Abstract

Live performance in its modern form is a sector undergoing major changes in Cameroon. It represents a true medium for exchange, social cohesion, and intercultural dialogue in a country plagued by divisions and internal conflicts. Artists, aware of the impact of cultural shocks on the future of society, make sure to pay particular attention to it. Through various arts, they now position themselves as cultural mediators. This reflection aims to

analyze one of the many theater performances by Moustik le Karismatik: "The Letter to the Unknown Soldier." This analysis examines the stage mechanisms of cultural mediation in this theatrical performance focused on Cameroon, through performance play. Using a dual semiological and sociocritical approach, the study will show how Moustik le Karismatik is a hybrid artist who combines humor, poetry, music, and tragedy and can transform a memory topic turned into a tool for citizen dialogue, cultural mediation, and living together.
Keywords : *Cultural mediation, performing arts, semiotics, sign, performance*

Introduction

Le Cameroun se distingue par une scène artistique dynamique, où l'humour s'impose désormais comme le genre théâtral le plus consommé et le plus populaire. Si cette forme d'expression a longtemps été confinée à des cadres modestes, tels que les cabarets et les petits théâtres locaux, elle a connu une professionnalisation remarquable au cours des dernières décennies. Cette mutation structurelle s'est matérialisée par l'émergence de plateformes majeures telles que Rire à Gogo, Africa Stand Up, Valéry Ndongo Comedy Club, Douala Comedy Club, Camer Comedy Club, Ndolo Comedy Club. Par ailleurs, face au déficit d'infrastructures théâtrales permanentes, l'avènement des technologies numériques et des réseaux sociaux (Facebook, TikTok, YouTube) a redéfini les modes de diffusion et de consommation de l'humour, offrant aux artistes une audience transnationale.

Au cœur de cette scène contemporaine en plein essor, la figure de Moustik le Karismatik s'impose comme l'une des plus en vue. S'inscrivant dans la tradition de l'humour satirique et engagé, l'artiste instrumentalise le rire pour disséquer les tares de la société camerounaise. Son spectacle intitulé *« La lettre au soldat inconnu »,* d'une durée de 21 minutes, illustre parfaitement cette démarche esthétique. À travers cette œuvre, l'auteur dénonce les conflits fratricides qui fracturent des

populations jadis unies, mettant en exergue les conséquences délétères de la guerre sur le "vivre-ensemble" national.

Dès lors, cet article se propose d'analyser comment Moustik le Karismatik parvient à concilier la légèreté de l'humour et la gravité du drame sécuritaire. Il s'agira d'étudier les mécanismes esthétiques et rhétoriques par lesquels ce spectacle devient un espace de médiation socio-politique et culturelle et de résilience collective à travers une double perspective théorique. D'une part, l'approche sémiologique d'Anne Ubersfeld permettra d'appréhender le spectacle vivant de Moustik comme un système global de signes où le sens se construit sur scène par le croisement des codes scéniques et textuels. Elle reposera également sur l'étude des interactions de la représentation et la participation active du spectateur dans la production du sens pour révéler la portée politique de ce spectacle en contexte camerounais. D'autre part, l'approche sociocritique de Claude Duchet servira à examiner « *La lettre au soldat inconnu* » à travers la scénarisation du social, les idéosèmes (les signes visuels ou textuels chargés d'une tension idéologique), la polyphonie (l'intégration et la confrontation des discours politiques ou médiatiques de l'époque) et la place critique du spectateur face aux mécanismes d'aliénation. Ainsi, là où la sociocritique interroge l'inscription du social dans le texte, la sémiologie théâtrale analyse la communication directe entre la scène et son public. Et pour y parvenir, cette réflexion s'articule autour de trois points majeurs : il sera question progressivement d'analyser le dispositif de médiation par le choc artistique, de rapprocher l'histoire scénique du quotidien des camerounais et de présenter l'artiste comme « mediateur » social.

I. Le dispositif de médiation par le choc artistique

Moustik le Karismatik opte pour un dispositif de médiation fondé sur le choc artistique. En effet, sa démarche ne se limite pas au seul texte du spectacle ; elle intègre une mise en scène technique, spatiale et symbolique rigoureuse, pensée pour heurter la sensibilité du spectateur et susciter une prise de conscience immédiate

I-1- Le dispositif scénique : La rupture auditive et visuelle

La médiation par le choc s'opère dès l'ouverture de la scène, investissant les canaux sensoriels du public avant même toute prise de parole ou entrée de l'artiste. En effet, le spectacle « *La lettre au soldat inconnu* » s'ouvre sur un paysage sonore violent : un détonement d'armes lourdes simulant un champ de bataille. Ce prélude acoustique s'inscrit dans une esthétique de la rupture qui bouscule l'horizon d'attente du spectateur, traditionnellement venu chercher la légèreté du divertissement. En substituant le fracas de la guerre aux rires introductifs, Moustik le Karismatik plonge d'emblée l'auditoire dans une tension réflexive. Le discours liminaire du comédien vient entériner cette immersion brutale au cœur des déchirures socio-politiques du Cameroun contemporain : « Périmètre sécurisé, nous allons camper ici. Kamdem, Mvondo à la garde, on se repose pour une heure vingt… ». Cette nomenclature matérialise l'enjeu de l'unité nationale au sein des forces de défense.

À cette rupture auditive succède une rupture visuelle majeure lors de l'apparition de l'humoriste. Revêtu d'une tenue militaire et arborant le drapeau camerounais, l'artiste affiche un sérieux solennel, aux antipodes des codes de l'humour populaire **(voir planche 1)**. Cette distorsion esthétique brise l'illusion comique traditionnelle au profit d'une performance qui oscille entre le réel historique et la fiction théâtrale. L'expression faciale

du public, habituellement détendue, se fige alors dans une attitude de gravité et de réceptivité maximale **(voir planche 2)**.

Planche 1 : Moustik le karismatik en tenue militaire sur scène, tenant le drapeau du Cameroun



Souce: Asère Fotso

Planche 2 : L'expression faciale du public



Souce: Asère Fotso

Au-delà de ce costume à forte charge symbolique, le dispositif scénique se caractérise par un minimalisme radical. L'absence de décor, combinée à une lumière crue et à la présence statique de deux comédiens de second plan dépourvus de tout artifice, dépouille la scène de son superflu. Ce dépouillement scénographique vise à concentrer toute l'énergie dramatique sur la performance verbale, créant ainsi un choc de proximité brutale où le spectateur ne peut plus feindre l'ignorance face au drame qui lui est conté.

I-2- L'hybridation des genres : l'interartialité

Selon Walter Moser, « l'interartialité [se] réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture» (Walter Moser, 2007:70)

Dans « *La lettre au soldat inconnu* », l'esthétique de Moustik le Karismatik se déploie à travers un syncrétisme formel remarquable. L'artiste s'y affirme comme un créateur hybride, orchestrant une convergence pluridisciplinaire où cohabitent la musique, la photographie, le cinéma, la poésie et le théâtre. Cette démarche, que l'on peut qualifier d'interartialité, transcende les frontières génériques traditionnelles pour explorer les notions complexes de l'interculturalisme et de la mémoire collective au Cameroun.

L'hybridité artistique, définie comme la fusion de dispositifs et de pratiques hétérogènes, fonctionne ici comme une stratégie rhétorique et mémorielle. En juxtaposant le rythme de la danse, la solennité de la poésie, la gravité de la tragédie et la catharsis de l'humour, le comédien construit une expérience immersive totale. Cette synesthésie théâtrale ne vise pas seulement l'ornementation esthétique ; elle est un outil d'interpellation directe. Elle plonge brutalement le spectateur dans les paradoxes de son vécu quotidien, marqué par les tensions sécuritaires et identitaires qui secouent le triangle national.

Dès lors, ce métissage des formes s'avère d'une efficacité redoutable pour réactiver les leviers du "vivre-ensemble". En bousculant les catégories académiques de la mise en scène, « *La lettre au soldat inconnu* » s'inscrit pleinement dans la redéfinition des pratiques spectaculaires contemporaines en Afrique. L'œuvre s'érige en un espace de médiation culturelle essentiel, où la pluralité des langages artistiques sert de miroir

aux déchirures de la communauté, tout en ouvrant la voie à un dialogue social réparateur.

II. Rapprocher l'histoire du quotidien: la traduction culturelle

L'engagement de l'artiste au sein de l'espace public se manifeste par sa capacité à mettre sa création au service des urgences de sa société. Véritable chroniqueur de son temps, il assume une fonction tribunitienne en se faisant l'écho des crises et des souffrances collectives. Pour honorer cette responsabilité éthique, le créateur opère un choix esthétique fort : loin de se réfugier dans une fiction évasionniste qui l'éloignerait des contingences réelles, il choisit de problématiser l'immédiateté historique et de transfigurer le quotidien en matériau artistique. L'œuvre devient alors un miroir critique, invitant le public à poser un regard réflexif sur un environnement social complexe et parsemé d'embûches. Dans la performance de Moustik le Karismatik, ce continuum entre la macro-histoire et le quotidien des camerounais se matérialise par l'usage d'une onomastique locale authentique et par la convocation d'acteurs sociaux et de personnalités politiques réels.

II-1- L'onomastique et les acteurs sociaux

Moustik donne à son spectacle une dimension réaliste à travers la mise en scène des noms réels, reconnaissables en contexte camerounais. Il s'agit là d'une volonté de délimiter l'espace qu'il prend en charge dans son élan de dénonciation. Pour Atoui Brahim : « Toute dénomination implique une notion de limite, car nommer signifie prendre possession d'un territoire, d'un espace. On nomme pour délimiter, pour isoler, identifier, distinguer, démarquer et aussi et surtout pour faire valoir un certain droit sur une aire donnée » (Atoui, 1997 : 11). Allant dans cette perspective de Atoui, Moustik le Karismatrik en évoquant

des noms de diverses origines camerounaises, veut faire valoir sa connaissance du terrain afin de mieux orienter le spectateur sur les tares qui s'y trouvent.

Dans la construction du spectacle théâtral, un accent particulier est mis sur les noms des personnages. Qu'ils soient de premier ou de second rang ou encore des personnages figuratifs. Les noms qu'ils portent sont forts d'intérêt et portent l'empreinte d'un message que l'artiste veut transmettre. Dans le spectacle de Moustik le Karismatik, les noms évoqués pour l'essentiel dans le champ de guerre sont l'expression d'un Cameroun uni autour de la défense de l'intérêt commun. Ces noms portent les sonorités de toutes les régions du Cameroun et traduisent la volonté de Moustik à travers ce spectacle de rendre au spectateur leur quotidien qui certainement ne justifient pas les divisions.

L'appel qui est fait au camp de guerre montre que les soldats sont issus de toutes les régions comme on peut le voir à travers cette répartition en cinq zones suivantes :

n°	Appartenances zonales	Noms
1	Centre-sud	Mvondo, Manga Alain, Mvondo Messanga, Ngono Ngono, Zibi Evina, Ngono Alain,
2	Grand nord	Njoya Isoffa, Ibrahim Mamadou, Mohamadou Issouf
3	Littoral	Herman Mbock, Ndédi
4	Ouest	Kamdem, Fotso Geremi, Njoya Njoya, Sharre Alain, Njoya Ibrahim
5	Nord-Ouest et Sud-ouest	Noumfor Alain, Justine Ngoumfor

La répartition des personnages sur le champ de guerre selon les cinq zones géographiques du Cameroun n'est pas une simple exigence de réalisme, mais un acte politique et esthétique majeur. En associant des patronymes typiques du Grand Sud (*Mvondo, Ngono, Zibi*), du Grand Nord (*Njoya Isoffa,*

Mamadou), du Littoral (*Mbock, Ndédi*), de l'Ouest (*Kamdem, Fotso*) et des zones anglophones (*Noumfor, Justine*), Moustik le Karismatik reconstitue sur scène un microcosme de l'armée républicaine et, par extension, de la nation camerounaise. En plein champ de guerre, la diversité sociologique s'efface devant l'urgence de la survie et de la défense de la patrie. L'onomastique devient ici une arme contre le tribalisme car en faisant verser le sang de soldats issus de toutes les régions pour une même cause, l'artiste rappelle que la souffrance et le devoir n'ont pas d'ethnie. Le front militaire est transfiguré en un laboratoire de l'unité nationale, un miroir inversé de l'espace public camerounais actuel, souvent fragmenté par les replis identitaires. Moustik rappelle ainsi subtilement au spectateur que le "vivre-ensemble" n'est pas un slogan politique, mais une réalité quotidienne et parfois sacrificielle.

II-2- Les personnalités politiques et historiques

Si à travers le discours militaire, le discours épistolaire et le discours musical, l'auteur cite les noms réels en contexte camerounais, l'évocation de la personne réelle dans le spectacle de Moustik est une réalité esthétique qui permet à l'auteur de traiter son sujet avec une lucidité critique. Il accorde une place privilégiée aux figures politiques et historiques tirées de la réalité, non pas à titre de toile de fond, mais en tant que personnages de premier plan dans la construction du dialogue. Cette revalorisation du biographique en contexte de spectacle fictionnel permet d'explorer les esthétiques et les enjeux de la fictionnalisation de la personne réelle ou de son insertion dans un contexte partiellement fictif.

Les figures citées le sont par le seul biais de leur photographie qui défile sur l'écran **(Voir planche 3)**.

Planche 3: les figures politiques et historiques mise en scène dans « *La lettre au soldat inconnu* »



Ahmadou Ahijo John Ngu Foncha Charles Atangana Ruben Um Nyobe Biya Paul

Souce: Asère Fotso

Ces figures marquantes de l'histoire du Cameroun peuvent être classées en deux groupes : les morts et le vivant. Du côté des morts se trouvent les figures marquantes de l'indépendance du Cameroun notamment Ahmadou Ahidjo, John Ngu Foncha, Charles Atangana et Ruben Um Nyobe. Cette évocation photographique n'est pas un fait du hasard, bien au contraire, l'auteur voudrait à travers cette évocation saluer la mémoire de ceux qui ont lutté pour l'indépendance et la souveraineté de Cameroun et qui ont laissé cette donnée comme héritage aux générations futures. C'est donc une volonté pour l'auteur d'obliger le spectateur à revisiter l'histoire des luttes indépendantistes. De l'autre côté, se trouve un seul personnage, le Président actuel du Cameroun, Paul Biya. Son évocation met en exergue une volonté de l'artiste de demander des comptes au President actuel quant à la sauvegarde de l'héritage mentionné plus haut. À travers la photographie du Président Paul Biya, il interroge le public sur les divisions actuelles, sur les guerres ethniques qui ne favorisent pas la sauvegarde de cet héritage passé et l'invite à l'action dans l'éradication de la guerre qui constitue un frein à l'épanouissement et au vivre ensemble des enfants d'une même nation, qui partagent la même histoire et les mêmes idéaux.

Au regard de ce qui précède, l'art de Moustik dépasse le simple cadre esthétique et se présente comme un outil efficace d'engagement social. Il utilise la référence aux noms et personnalités réels de la société camerounaise pour aborder des questions sociétales urgentes, stimuler le débat public et provoquer des changements concrets dont a besoin ce pays. C'est allant dans cette même logique que selon Bernard MBASSI, « l'onomastique devient de la sorte une leçon de Géographie et d'Histoire et l'œuvre théâtrale, une immortalisation d'éminentes figures nationales » (Bernard MBASSI, 1994 : 124)

III. L'artiste comme « médiateur » social

Le comédien contemporain s'impose comme un médiateur culturel stratégique, opérant à l'intersection de sa création esthétique et des fractures de son public. Face aux tensions sociales et aux crises identitaires, son art fonctionne comme un vecteur de dialogue interculturel et un levier du "vivre-ensemble". Comme le soulignent Saint-Denis, l'art permet d'identifier « les manifestations, les expressions concrètes de ce style de vie et de pensée que définit la culture » (Saint-Denis, 1969 : 19). Bien que l'humour s'appuie sur des formes universelles, l'artiste investit ces cadres pour traduire une réalité perçue à travers le prisme unique d'un groupe social donné. D'un point de vue politique, cette médiation théâtrale s'envisage, selon Lamoureux Ève « autant comme une stratégie de mise en relation, par le biais de l'art et de la culture, des diverses individualités fragmentées – recréer de la "culture commune" (Fortin, 2000) –, que comme une stratégie de participation à une meilleure inclusion des laissés pour compte » (Lamoureux, 2008 : 163). Dans le contexte de « *La lettre au soldat inconnu* », Moustik le Karismatik déploie ce dispositif de médiation à

travers deux dynamiques majeures : la stimulation de l'empathie et l'éveil des consciences.

III-1- La poétique de l'empathie : du rire à l'émotion partagée

L'artiste suscite l'empathie collective en mobilisant une rhétorique scénique conçue pour provoquer des émotions profondes et bousculer la distance critique du spectateur. Si, dans les arts visuels traditionnels, cette charge émotionnelle passe par les couleurs et les contrastes, Moustik le Karismatik la transpose ici dans le spectacle vivant par l'épuration du dispositif scénique, la tonalité grave de sa voix et l'utilisation de symboles nationaux (le drapeau, le treillis). En convoquant des référents culturels endogènes et partagés par l'ensemble des camerounais, la performance théâtrale touche aux racines de la sensibilité humaine. Cette stratégie esthétique permet de court-circuiter les barrières communautaires et d'unir le public dans une même expérience affective face aux traumatismes de la guerre.

Dans le spectacle de Moustik le karismatik, l'absence de décors grandioses ou d'artifices techniques représente une stratégie de focalisation. En débarrassant la scène de tout superflu, l'humoriste impose une esthétique du vide qui renvoie directement à la désolation des zones de conflit. Le spectateur n'est plus distrait par le spectaculaire ; il est forcé de regarder l'humain. Ce regard unidirectionnel implique que le spectateur quitte du rire à l'émotion partagée avec l'acteur sur scène. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Alain Cyr Pangop a pu dire: « le rire en Afrique n'est pas comme le rire de l'Occident. Le rire en Afrique est un rire cathartique, il faut rire même quand tout va mal, il faut rire pour oublier les tares de la société, il faut rire pour oublier la colonisation »[1]

[1] Propos tenus à l'Alliance franco-camerounaise de Dschang lors de la célébration scientifique et artistique de Moustik le Karismatik à le samedi 06 novembre 2021.

Le rire chez Moustik le Karismatik sert souvent d'amorce, et c'est la rupture de son rythme verbal qui crée le choc empathique. C'est d'ailleurs ce qui explique le passage d'un débit rapide, à un silence pesant ou à une tonalité sépulcrale qui suspend le temps de la représentation. Dans « *La lettre au soldat inconnu* », Moustik évoque les victimes civiles ou les veuves de soldats. Et pour le faire, il adopte une voix qui abandonne les inflexions comiques au profit d'un ton du conteur traditionnel ou du pleureur funèbre. Ce fléchissement décisif de la voix transforme le spectacle de sa posture de simple divertissement pour le plonger dans le recueillement.

Par ailleurs, la sacralisation par le costume et les symboles endogènes notamment l''introduction sur scène du treillis militaire ou du drapeau camerounais opère une catharsis immédiate. Ces objets quittent leur fonction politique ou utilitaire pour devenir des reliques théâtrales. En s'appropriant ces symboles, Moustik ne joue plus le rôle d'un humoriste, il devient le porte-parole anonyme du soldat au front ou du réfugié. Le public ne rit plus d'un personnage, il pleure avec un compatriote. La douleur de la guerre, mise en scène, devient un dénominateur commun qui transcende les clivages linguistiques (anglophone/francophone) ou ethniques.

Le spectateur, touché dans sa fibre patriotique et humaine, fusionne en un seul corps récepteur. Le rire initial se meut en une émotion thérapeutique partagée, transformant la performance en un véritable rituel de guérison collective. C'est d'ailleurs pour cette raison que selon Éric Smadja, « le rire peut témoigner de tendances multiples (bienveillance, autosuffisance, hostilité, dérision) »[2]

[2] SMADJA Eric, *Le rire*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1993.

III-2- L'éveil des consciences : le spectacle vivant comme espace de catharsis citoyenne

Le spectacle vivant, en tant que vecteur de développement culturel, joue un rôle crucial dans la déconstruction des préjugés et l'éveil des consciences civiques. Loin d'être une simple distraction, la performance en temps réel engage simultanément les sens et l'intellect de l'auditoire, stimulant ce que la psychologie cognitive nomme l'intelligence émotionnelle. En mettant en scène les récits douloureux du quotidien camerounais, *« La lettre au soldat inconnu »* offre au public un espace de décodage du monde. À travers la catharsis du rire satirique, le spectateur redécouvre l'altérité et prend conscience de sa place ainsi que de sa responsabilité au sein de la collectivité nationale.

La force du spectacle théâtral réside dans la présence charnelle de l'acteur face à son public, créant un phénomène de miroir psychologique immédiat. Pour Sélom Komlan Gbanou, « le théâtre est, avant toute autre considération, un jeu social, une forme de contemplation spirituelle et exotérique du monde qui fait entre voir, dans les contradictions de la vie, une réévaluation consentie des confits entre l'idéal et le réel, le Mal et le Bien, le visible et l'invisible, le ludique du pédagogique. Chaque peuple est alors présent dans son théâtre de même que chaque théâtre est le miroir du peuple qui le produit » (Sélom Komlan Gbanou, 2019 :12). En incarnant le dilemme moral d'un soldat, Moustik oblige son auditoire à court-circuiter ses défenses intellectuelles pour ressentir d'abord l'urgence de la situation. Dans le jeu d'acteur de Moustik, ses inflexions de voix, ses silences lourds et ses expressions faciales de détresse agissent comme des stimuli sensoriels. Le spectateur est ici confronté à une détresse incarnée. Ce choc esthétique l'amène à développer une empathie immédiate qui éveille sa conscience.

La performance théâtrale devient par ailleurs un outil de salubrité publique en nommant ce que la société vit sous silence. En évoquant les conditions de vie du soldat au front ou l'angoisse de sa famille restée au quartier, le spectacle démonte les mécanismes de la propagande et de la désinformation. L'artiste met par exemple en scène le contraste saisissant entre les discours officiels triomphants et la dure réalité de la boue, de la faim et de la peur.

Avec Moustik le Karismatik, la catharsis ne se limite pas aux larmes, elle utilise le rire pour désarmer la peur et extérioriser les traumatismes collectifs. En riant des travers de la société ou de l'absurdité de certaines décisions, le public se libère de sa posture de victime passive. Le spectateur rit de lui-même et de sa propre passivité, ce qui transforme la détente comique en une prise de conscience.

Dans un contexte où les tensions identitaires et le repli communautaire menacent la cohésion sociale, le spectacle agit comme un espace de rassemblement inclusif. En s'identifiant au "soldat inconnu", qui n'a ni ethnie, ni région, ni privilège, le public redécouvre le sens du contrat social et de la responsabilité citoyenne. En quittant la salle de spectacle, le spectateur ne se perçoit plus comme un simple consommateur de divertissement, mais comme un maillon solidaire de la collectivité, investi du devoir de préserver la paix et la dignité humaine mises en scène.

Conclusion

En définitive, cette analyse de *« La lettre au soldat inconnu »* de Moustik le Karismatik a permis de mettre en lumière la double nature, à la fois esthétique et politique, de l'humour dramatique dans le Cameroun contemporain. L'articulation de cette réflexion autour des grilles de lecture sociocritique et sémiologique a révélé la manière dont l'artiste transcende le

simple cadre du divertissement populaire pour ériger la scène en un véritable laboratoire de réflexion citoyenne.

La mise en scène de Moustik le Karismatik ne relève pas d'une simple illustration visuelle. Ses choix scénographiques constituent un système de signes complexes qui transforment le dispositif écran/scène en un espace de dialogue mémoriel et en un tribunal de l'histoire où le présent est sommé de répondre de ses fractures devant le passé. A travers l'inscription profonde du social dans la forme textuelle de l'œuvre, l'artiste réunit virtuellement la nation sur le champ de bataille. Les patronymes des soldats deviennent ainsi les indices textuels d'une identité camerounaise unie face à l'épreuve, transformant le sacrifice militaire en un miroir inversé des replis identitaires de l'espace public. Le spectacle consacre la figure de l'humoriste comme un médiateur social stratégique car, en s'appuyant sur des ressorts cathartiques qui mêlent la légèreté de la satire à la gravité du drame sécuritaire, l'artiste parvient à stimuler l'empathie collective et à susciter un éveil des consciences, redéfinissant le "vivre-ensemble" non plus comme un slogan institutionnel, mais comme une urgence éthique quotidienne.

Au terme de ce parcours, il apparaît clairement que Moustik le Karismatik réussit à concilier le rire et le trauma. Son œuvre prouve que le théâtre populaire africain n'est pas une fiction évasionniste, mais une arme de résilience et de reconstruction du lien social.

Références bibliographiques

ATOUI Brahim (1997), *Espace et toponymie en Algérie*. Alger : Éditions de l'Espace.
BEÏS Anne-Paule et PLANSON Cyrille (2009), *Spectacle vivant Jeune public, Réseaux et coopération internationale*, Paris, l'Harmattan.

BENHAMOU Anne-Françoise (1988), « L'analyse de spectacle : méandres d'un enseignement atypique. » *Théâtre/Public* nº 82-83.
BIZO Aimey et CLERGET Marie-Anne (2015), *Spectacles vivants au Cameroun. De la production à l'organisation d'une tournée*. Paris, L'Harmattan.
CRETON Laurent et al. (2005), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
DUCHET Claude (1979), *Sociocritique* Paris, Nathan.
HELBO André (2016), « Le son, le signe, la scène », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, *36*(1-2), 255–269.
HENRY Philippe (juillet 2010), *Arts de la scène : un tournant nécessaire*, Collection Entre-vues, 74, rue Pasteur, Editions universitaires d'Avignon, France, Avignon.
JACOB Louis et LE BIHAN-YOUINOU Blanche (2008), « Présentation : la médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques », *Lien social et Politiques*, (60), 5–10.
KOMLAN GBANOU Sélom, « Dramaturgies et manifestations spectaculaires. Problématiques du théâtre en Afrique », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 13 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 07 février 2025. URL : http://journals.openedition.org/ht/917 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ht.917
LAMOUREUX, Ève (2008), « La médiation culturelle et l'engagement : des pratiques artistiques discordantes ». *Lien social et Politiques*. n° 60, p. 159–169. DOI 10.7202/019453ar
RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-Sous-Bois, éditions théâtrales.
SAINT-DENIS, Roger (dir.), (1969), *La vie culturelle des Franco-Ontariens : rapport du Comité franco-ontarien d'enquête culturelle*. Ottawa : L'Union du Canada
SMADJA Eric (1993), *Le rire*, Paris, PUF, Que sais-je ?

UBERSFELD Anne (1996), *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, coll. « Belin Sup Lettres », (Édition originale : Éditions sociales, 1977)
UBERSFELD, Anne (1981), *L'École du spectateur*, Temps actuels, collection « Sciences Humaines »
VIGEANT Louise (1990), « Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle »,
Horizons philosophiques, 1(1), 57–79.
Walter Moser, « L'interartialité : Pour une archéologie de l'intermedialité » Marion Froger, Jürgen E. Müller *(eds) Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept.* Munster, Nodus Publikationen, 2007, 69-92.