

Les interférences langagières sur scène: une appropriation du contexte socioculturel

Language interference on stage: an appropriation of the socio-cultural context

Birwe Godwe
Université de Ngaoundéré (Cameroun)
birwe91@gmail.com

Reçu le: 15 /11/2020, Accepté le: 20/12/2020, Publié le: 31/12/2020

Résumé

Les dramaturges contemporains ont trouvé une forme de langage dramatique qui se prête, avec toujours plus de saveur, d'élégance et d'attraction, à l'expression dramatique du contexte particulier: la pluralité des codes linguistiques et socioculturels. Les interférences langagières apparaissent comme une pratique dramatique adéquate, capable de traduire cette diversité. Cet article entend faire le lien entre les langages et les situations socioculturelles, dans l'écriture dramatique. Le langage n'est plus considéré ici « *en elle-même et pour elle-même* », il faut dire que la mosaïque langagière est un lieu de variation due à des facteurs objectifs comme le lieu, l'époque et les considérations sociales de production de l'œuvre. Il est également lié à des enjeux de communication et aux *imaginaires* que charrient les langages en présence.

Mots clés: Langage dramatique, interférences, arts, médias, significations.

Abstract

Cameroonian playwrights have found a form of dramatic language which lends itself, with ever more flavor, elegance and attraction, to the dramatic expression of particular context: the plurality of linguistic and socio-cultural codes. Language interferences therefore appear to be an adequate dramatic practice, able to translate this diversity. This article intends to make the link between languages and socio-cultural situations in dramatic writing. Language is no longer considered here "in and for itself", it must be said that the language mosaic is a place of variation due to objective factors such as the place, the time and the social considerations of production Artwork. It is also due to communication issues and to the imaginaries that the languages involved.

Keywords: Dramatic language, interferences, arts, medias, meanings.

Introduction

Les textes dramatiques apparaissent comme un champ d'expérimentation du métissage des cultures. Cette pratique scripturaire occupe une place de choix dans le théâtre camerounais contemporain. Elle est caractérisée par une recherche serrée des formes langagières expressives. En fait, la restitution du langage social est devenue une nécessité. C'est dans cette logique que les pièces portent en elles les empreintes des échanges, des transferts, des interférences, bref de la mondialisation, délaissant la banalité langagière pour témoigner d'une réelle recherche esthétique. L'écriture dramatique est caractérisée par le jeu de langage, avec des messages d'une violence élégante. Dès lors, il convient de décrypter les procédés à la lumière de l'Intermédialité telle que définie par Robert Fotsing Mangoua. Pour lui, elle constitue au regard de la constitution des textes contemporains une «approche féconde», car «il s'agit en effet d'observer les processus intermédiatiques à l'intérieur des textes. Et, comme on le voit, le passage de l'intertextualité à l'intermédialité a élargi la base des relations médiatiques étudiées du texte écrit à tous les autres supports de l'expression comme les autres arts, la télévision, la radio, la presse, l'internet, l'ordinateur...» (Fotsing, 2014, p.129). Dans la perspective de cet exposé, la démarche consiste à repérer la présence des médias (genres artistiques, technologies de l'information et de la communication-TIC, presse...) et leurs modalités d'inscription; à analyser les conséquences dramatiques et idéologiques de leurs présences sur la texture des pièces, à partir desquelles le sens est généré.

1. Le texte dramatique, un agrégat de langages et de médias

Dans *Le Degrés zéro de l'écriture*, Roland Barthes soutient qu'un texte est un tissu; une combinaison de plusieurs matériaux dont la texture aboutit à un produit littéraire. La question du palimpseste se trouve aujourd'hui au centre des études sur les littératures francophones. Ces dernières constituent une redistribution de la langue; bien plus, elles se situent à la croisée des langues dans des situations de contacts de cultures. Ainsi, elles se plient à un système de construction, de déconstruction, de reconstruction et de permutation de textes anciens avec des textes nouveaux avec lesquels se noue un dialogue permanent. En substance, la pratique scripturaire intertextuelle est propre à tous les textes et aucun texte n'échappe à cette donne. Qu'elle soit visible ou non, explicite ou implicite, son origine se repère rarement ou presque pas, sauf dans les cas où elle se manifeste par des fragments conscients ou automatiques, livrés sans guillemets. Cette pratique fait fortune chez les dramaturges camerounais contemporains. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un regard sur *La tête sous l'eau*, *Au palais*, *le prix de l'imposture*, *L'habit ne fait pas le moine* et *Ils ont mangé mon fils* !

1.1. La présence des TIC

La relation entre les arts de manière générale et du théâtre en Afrique avec les TIC est récente (Kane, 2017). Elle s'est établie de deux ordres. D'une part, les TIC contribuent à la promotion de la littérature théâtrale. D'autre part, elles font l'objet de la création dramatique. C'est cette dernière relation qui est exploitée dans cet exposé.

En effet, ces technologies de dernière génération sont à la fois présentes dans les pièces de théâtre à titre de composantes et d'objets entre les mains des personnages qui en sont des usagers. Elles font l'objet d'usages massif et progressif par des personnages de toutes les sensibilités sociales et de tous âges, selon qu'elles servent dans le cadre des échanges professionnels ou entre des proches. Elles peuvent également servir selon les cas, à partager des informations ou à faire connaissance. Leur inscription dans les textes se fait selon des modalités scripturaires précises et définissent la place qu'occupe l'outil informatique cité.

Dans *Au palais, le prix de l'imposture* de Clément Awono Abassa, les TIC sont évoqués dans le cadre professionnel. Il s'agit concrètement de l'ordinateur qui selon les propos du personnage devait fluidifier les services au sein de l'administration publique. Bika, puisqu'il s'agit de lui, note selon les informations qu'il a reçu, qu'à l'ère de l'informatique, « tout est désormais possible avec ces téléviseurs remplis de mots qui ornent leurs bureaux. Ils n'ont qu'à appuyer sur une petite boîte pour savoir qu'un individu nommé Mbono, recruté en 1965 en qualité d'instituteur, a été envoyé à la retraite, et décider qu'il mérite désormais d'entrer en possession de sa pension... » (Awono, 2014, p.15). Cet outil informatique est intégré au texte dramatique à travers une parodie. Le personnage désigne l'ordinateur par l'expression « ces téléviseurs remplis de mots ». Ce déplacement de la caractérisation montre la distance du personnage vis-à-vis du sujet évoqué. Cette pratique crée une atmosphère ludique. Gérard Genette (1982, p.43) note à cet effet que c'est « une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive et moqueuse ». Plus loin, le téléphone apparaît également sous la plume du même auteur. Dans le souci d'établir des liens, le personnage Zang, Ministre de relations extérieures entre en communication avec ses supérieurs hiérarchiques. L'usage de cet outil n'est pas sans incidence sur la forme du texte. Ainsi:

Oui ! – Le taux de change à la bourse de valeur ! – Certainement les effets de de la crise financière ! – Ah l'endettement des pays du Sud ?
– Les programmes d'ajustement structurel, l'initiative P.P.T.E ; [...]
Je ne vous contredis pas, Excellence ! – C'est pour bientôt ! Toujours selon la volonté de votre institution. Considérez que c'est déjà fait – À bientôt Excellence (*il raccroche*). (Awono, 2014, p.39)

Le téléphone, une TIC, entre les mains du personnage contribue à la mise en forme du texte. Son usage donne une forme toute autre à la réplique. Cette dernière se différencie des autres au niveau de la ponctuation et de la structure des

phrases. Brèves et concises, les phrases employées par le personnage à travers l'outil technologique expriment plus qu'elles ne paraissent.

Ainsi, nous pouvons dire que l'écriture dramatique s'offre à une nouvelle génération de lecteurs/spectateurs qui est familière avec les technologies de l'information et de la communication. Ce rapport touche à la fois le fond et la forme des scènes développées par les dramaturges.

1.2. De l'interartialité

Dans son acception simpliste, l'interartialité est l'interaction entre les arts. En l'occurrence, les arts classiques impliquant des genres tels que la peinture, la sculpture, la musique, la littérature, etc. Faisant l'historique des relations intermédiaires, Jürgen Ernst Müller (2000) considère que « l'interartialité se limite à la reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques et s'inscrit plutôt dans une tradition poétologique ». Toutefois, il a préalablement précisé l'existence de points communs indéniables entre interartialité et intermédialité. Ce qui laisse croire qu'il y a interdépendance entre les deux notions, ou du moins, comme il le pense, l'intertartialité « implique toujours l'intermédialité » (Jürgen, 2000, p.15). Au demeurant, l'implication de l'intermédialité dans le domaine de l'interartialité nécessite de prime abord un jeu de médias; le mot médias entendu à la fois dans son « sens général et non restrictif et dans sa sémantique moderne plus ou moins limitée aux nouvelles techniques de l'information et de la communication réductibles à l'internet, à la télévision, au cinéma, à la vidéo, au téléphone, etc. reflètent autant la diversité que la complexité du monde et des identités composites.» (Fotsing, 2014, p.130). Il est normal que le théâtre camerounais ne reste pas à l'écart; il ouvre, au contraire, toutes grandes ses portes à l'intertextualité;

En effet, *L'habit ne fait pas le moine* de Patrice Nédi Penda intègre dans son esthétique une représentation du théâtre. C'est ce que Maurice Abiteboul (2009) appelle « le théâtre dans le théâtre ». L'insertion de cette représentation dans la pièce se fait par les procédés dramatiques tels que les didascalies et les répliques. Ce procédé fait remonter le lecteur/spectateur vers la source de ses peurs et angoisses. Il le conduit en effet, par une dramaturgie savante, à des interrogations métaphysiques qui posent les véritables enjeux vitaux. Ce mode d'écriture dramatique constitue une opération destinée à installer la théâtralité au cœur de la pièce. Elle se présente ainsi:

Boulou:

Je vais te dire, moi, ce que Dieu dira à ce jugement dernier. Il verra ce Fara, dans la foule des fidèles de Jésus-Christ et appellera:
"Emmanuel ? Emmanuel ?"

Jésus-Christ répondra: "Oui Père ?"

Quel est donc cet homme qui se cache dans le dos des autres fidèles ?
Il ne doit pas avoir la conscience tranquille..."

"C'est ton serviteur, Père. Il a été prêtre"

"Emmanuel, dira Dieu, je sais à quel point tu es généreux et bon. Mais ce prêtre a abusé de ta confiance. C'est un dangereux fourbe. Si nous le gardon ici au paradis, tu verras bientôt de larges oreilles décollées pousser aux anges. Pardon, envoie-le chez Lucifer!" (Ndedi Penda, 2003, p.35).

Ce tableau est une séquence théâtrale montée par le personnage Boulou. Le moyen d'insertion de cet épisode est la *charge*. C'est un procédé très usité lorsqu'il s'agit d'un travail sur les échanges ou transfert dans la littérature. Elle est selon les mots de Genette (1992) une imitation sur un ton moqueur. Cette représentation du jugement dernier permet de tourner en dérision ce prêtre « aux oreilles décollées », qui n'hésiterait pas à les transmettre aux anges. Boulou se moque du prêtre et le "charge" afin de le discréditer auprès du Chef. Pour lui, vu que Dieu lui-même ne veut pas de lui dans son "enclos", il n'y a pas de raison pour que lui, Boulou, le grand sorcier du village, « ne le tue pas de ses propres mains ». Toutefois, si le chef lui refusait cette faveur, « il l'attendrait en enfer ». Le procédé employé se poursuit sur un ton eschalogique, car la dernière phrase de la réplique de Boulou explique, mieux, "prophétise" ce qu'il fera à ce parjuré dans l'au-delà, au jugement dernier. Cette mise en scène permet de capter l'attention du lecteur en le faisant rire et l'amène à mener une profonde réflexion sur le comportement des prêtres.

Pour ce qui est de la pièce de Guillaume Nana, *La tête sous l'eau*, on y retrouve indéniablement des traces de la musique du terroir, ce qui fait de son œuvre une hymne à la diversité culturelle. Cette poésie orale est introduite à travers le titre de la chanson. Elle n'est pas coupée de l'action, au contraire, puisqu'elle se pratique pendant des actes quotidiens. L'on peut lire au premier tableau:

Ma vie va changer ! Il faut apprêter les boissons et tout le reste ! (Nana, 2014, p.18)

Je veux *entendre* à chacune de mes apparitions, le mot « Excellenc »
me *chatouiller les oreilles*. (Nana, 2014, p.31)

En fond sonore: musique, youyous et clameurs

Chant: Mon frère est en haut... (Nana, 2014, p.81)

Dans ce cas, la chanson n'est pas transcrite textuellement, mais elle est *seulement évoquée par allusion implicite, de telle façon que le lecteur n'éprouve pas de peine à la repérer dans le vaste répertoire de la musique camerounaise*. En effet, dans les passages cités, tous les éléments convoqués font référence aux paradigmes de la fête, de la célébration et la gaieté lors d'une nomination, à

l'image de la vie des hauts responsables camerounais festoyant. Le titre de la chanson est un clin d'œil à l'auteur compositeur et interprète camerounais Donny Elwood dans son titre "En haut", sur un rythme Afro Jazz. En citant ce titre, le dramaturge brosse *grosso modo* l'allure que prendra cette énième nomination inutile qui ne pourra que drainer une cohorte de soucis à l'État à savoir (cooptation des frères à des postes de responsabilités non méritées, des marchés octroyés et non livrés, changement de mode vie...). En plus, il espère conquérir le vaste public d'amateur de l'Afro Jazz, rythme adulé depuis les années 90.

Guillaume Nana n'est pas le seul à pratiquer de l'interartialité dans son œuvre. Jacques Fame Ndongo avant lui l'avait déjà usitée dans *Ils ont mangé mon fils!* En effet, à la troisième scène de l'acte premier, l'auteur mentionne le titre d'un classique africain: *L'Aventure ambigüe* de Cheick Amidou Kane. Placé en début du texte, ce titre résume à lui seul l'« ambigüité » de la vie des personnages. En proie aux profondes modifications que connaît la vie des personnages, ces derniers mènent une existence désorientée.

Par ailleurs, le récit est scandé d'une mosaïque d'instruments artistiques qui sont disséminés dans les répliques des personnages. Les arts pictural et musical se fondent dans le tissu textuel. Leur dimension fonctionnelle propre à l'art africain s'ajoute à des considérations esthétiques modernes. Les questionnements du personnage Andréas confirment ce point de vue: « [...] connais-tu ta généalogie, les contes, les proverbes, les épopées d'Akoma Mba ?[...] Peux-tu jouer du balafon, du Mvet, du tambour d'appel ? » (Fame Ndongo, 2007, p.37). Alice Delphine Tang écrit à ce propos sur l'esthétique dramatique de notre auteur:

Au début de la pièce de Jacques Fame Ndongo et à la fin de chaque scène, se retrouve l'image d'un instrument de musique africain dont l'équivalent dans la culture occidentale pourrait être le violon. Ce symbole indique que le Mvet chez l'africain est, entre autres choses, un genre théâtral. Le Mvet est en image et il ponctue toutes les fins de scènes. Mais tout au long du texte, on ne trouve aucun son, aucun chant et aucun joueur du Mvet. Cette présence presque discrète de la littérature orale aux côtés d'un texte écrit selon la tradition de la littérature classique apparaît comme une introduction du génie africain et de son patrimoine culturel dans la création d'un nouveau champ de la littérature africaine. (Tang, 2012, p.64)

En claire, l'intégration d'autres arts dans le théâtre vise un double objectif: rénover le genre afin de l'adapter au public et transmettre un message sur l'art africain. Cette pratique scripturaire s'étend également aux médias et autres TIC: il s'agit de l'intermédialité.

1.3. Des fragments de la presse, procédé dramatique usité

Vers la fin des années 1980, l'intermédialité, un nouveau champ d'investigation intermédiatique, apparaît sous la plume de Jürgen Ernst Müller. Elle repose sur une approche pluridisciplinaire relative à l'interaction des médias dans une œuvre, et au sens qui se dégage de cette interférence mutuelle. Elle participe aussi du décloisonnement des médias qui, en réalité, dialoguent entre eux. Le théâtre, média parmi les médias, concentre en lui cet enjeu intra-médiatique et inter-médial. À la suite des recherches de Jürgen Ernst Müller, Robert Fotsing Mangoua (2012) observe, cette interférence « entre diverses pratiques artistiques ». pour lui, l'intermédialité est une articulation de deux ou de plusieurs médias. S'intéressant à l'usage des médias dans la littérature camerounaise, il analyse cette pratique en ces termes: « les médias sont détournés de leurs usages structurels pour des usages spécifiques en fonction de leur configuration particulière des récits et du projet littéraire de l'écrivain. » (Fotsing, 2012, p.26)

La télévision, la presse écrite, les technologies digitales et autres TIC sont parfois pointés du doigt à travers certains mots. Dans ce tourbillon de termes d'inspiration artistique dans lequel se retrouve emporté le lecteur de la pièce d'Awono Ambassa, on découvre également une réelle préoccupation pour la question de l'intermédialité qui se manifeste, de la même manière, entre autres à travers l'exploitation d'un vocabulaire qui renvoie au vaste domaine de l'audiovisuelle et des nouvelles technologies: « cinéma », « internet », « Et ceci même à l'ère de l'informatique! On m'a pourtant dit qu'aujourd'hui tout est possible avec ces téléviseurs remplis de mots qui ornent leurs bureaux.» (Awono Ambassa, 2014, p.15) Que la pratique de l'écriture, dans la pièce, entrelace ainsi toutes les autres -qui embrassent le secteur des médias- n'a rien d'insignifiant, évidemment, et encourage dès le départ à croire, au contraire, qu'une importante réflexion s'articule autour de la relation que peuvent entretenir les pratiques scripturaires et artistiques de manière générale.

L'arrestation du Ministre Zang, est le prétexte qui offre le matériau composant la texture de la pièce et signe l'irruption encore plus croissante des médias dans l'œuvre dont ils commandent l'orientation. À la résidence d'Ewolo comme l'indique la didascalie, le journal révèle le secret des informations sur cette rocambolesque affaire:

Minlo: (désemparé) Drôle de question ! (il sort un journal de son costume et le jette sur le guéridon. Ewolo ramasse le journal et le feuillette) Le Ministre Zang a été révoqué pour incompétence et rendement insuffisant... Le journal parle même aussi de complicité d'assassinat!

Ewolo: (Lisant le journal) l'ex-ministre des affaires étrangères est le présumé commanditaire de l'assassinat dont sa fille a été victime, il y'a une semaine. (Étonné) Prisca est morte ? (il continue la lecture) Bien que les enquêtes se poursuivent encore,

le sieur Zang séjourne déjà dans un commissariat de police...
(Awono Ambassa, 2014, p.72)

De la sorte, au sein de la pièce, se greffe un réseau d'informations s'appuyant sur les médias, à l'exemple de l'ordinateur, la télévision, de l'internet, du journal qui transcendent les frontières en portant au loin le réel dont il amplifie la portée. Cela étant, au moment où on se rend compte de leurs présences dans le déploiement de l'action dramatique, il se trouve que la presse (journal), par exemple, a déjà atteint sa cible en démultipliant de manière instantanée et simultanée, sur des proportions incommensurables, le message qu'il véhicule. Cela se manifeste par le retard du récit sur le potentiel expansif de l'internet, derrière lequel courent les événements narrés.

Ces fragments de presse, de musique et la danse introduites dans la création dramatique rythment la création, détendent le spectateur et permettent d'aborder la suite du spectacle avec plus d'intérêt. Ces extraits de texte incrustés dans les pièces ont une incidence sur l'esthétique. Le personnage et l'action dramatique en sont les réceptacles. Au-delà, l'écriture intermédiaire au théâtre, permet de distraire le peuple, de lui faire oublier ses soucis. C'est d'ailleurs la première raison de son immense public. En réalité, par son esthétique mosaïque, le théâtre se rapproche de celui traditionnel africain. Ainsi, il donne l'occasion au peuple de se distraire et de rire un temps soit peu.

2. Dynamique inter-médiale

Les dispositifs esthétiques, dont la musique, les TIC, les coupures de presse, jouent plusieurs rôles dans les créations analysées. Ce sont des sources d'inspiration pendant le processus créatif, des ressources syntaxiques pour les transitions spatiotemporelles et même des métaphores (de la représentation ou de l'identité) qui s'inscrivent dans l'action dramatique. Ces dispositifs, reliés au théâtre de participant d'un questionnement des régimes visuels, des paramètres de réception et d'agencement. Ce qui met le corpus en relation avec certaine culture contemporaine qui, est une unification de disciplines visuelles (film, peinture, vidéos, Internet, publicité) dans une seule culture visuelle. Ces mécanismes suscitent un questionnement sur la perception, tant chez les créateurs (qui l'incorporent à leur travail) que chez les spectateurs. Il s'agit d'une pratique qui se prête bien à l'analyse depuis une perspective intermédiaire dans la mesure où elle met en évidence le rôle de la matérialité et des institutions dans la construction du sens.

2.1. Vers une réception médiatique du savoir au théâtre

La pratique intermédiaire du théâtre telle que nous la voyons ici se veut libre de toutes intentions, explications et filtres. Elle cherche à briser le mur. La collecte des textes, leur sélection et leur intégration au texte dramatique correspond à une logique bien précise et surtout constitue finalement autant de choix réalisés par le dramaturge. Aussi radicaux que soient ces choix, ils aboutissent à une certaine présentation des faits, de *facto* distincte de la réalité.

Aujourd'hui, la réception du savoir ne peut se faire que par la multiplication des sources en donnant au lecteur/spectateur le plus de clés et d'éléments de mobilisation intellectuelle. En effet, le rôle du dramaturge à travers cette esthétique est de s'élever au-dessus des tentations de la facilité de jugement en dépassant les limites de l'art dramatique tel qu'il est pratiqué.

Par cette voie, l'auteur dramatique se replace au cœur de la création artistique en héritant du rôle de chercheur, voire même de journaliste. Il est responsable de la sélection, de la collecte et de la mise en forme des différents matériaux médiatiques (coupures de presse, extrait de chanson, TIC, ...). Cette façon de faire est une perche tendue au public.

Le théâtre acquiert alors pleinement son rôle de relais de l'actualité en s'attribuant des fonctions médiatiques, car « le progrès technologique a des conséquences esthétiques sur le média (théâtre), soit qu'il modifie sa signification et ses potentialités, soit qu'il crée de nouvelles significations. Les nouvelles possibilités de diffusion ont une influence sur la qualité esthétique du produit » (Helbo, 1987, p.45). Ces choix esthétiques sont un choix, et comme tout choix s'ancre dans une réalité particulière. On constate une résurgence de la pratique du théâtre intermédiaire en cette période compliquée. Les dramaturges se sentent investis d'une mission d'élévation du public. En réalité, ils incarnent la transition entre deux mondes et deux conceptions des rôles de l'art. Le statut du dramaturge est esthétique, mais surtout social; c'est par lui que le travail artistique s'inscrit dans un quotidien, une actualité.

2.2. L'expression de la complexité identitaire

Les pratiques langagières telles que analysées dans le cadre de cette réflexion, au regard de du contexte culturel, des mœurs contemporaines, des goûts et des idées, accrédite l'idée que l'écriture dramatique, pour une part, « encapsule » la vision du monde de ses usagers et valide les thèses bakhtiniennes (dialogisme constitutif, pluri-accentuation des mots...) selon lesquelles parler une langue et l'écrire, c'est nécessairement exprimer la culture et les sous-cultures dont elle procède et dans lesquelles elle se développe. En ce sens, l'œuvre dramatique, à la fois, absorbe des comportements et des manières de parler empruntés au hors texte mais tels qu'ils sont filtrés par la « langue théâtrale » qui elle-même détermine les possibilités d'un style particulier: intermédialité.

L'écriture intermédiaire, de l'entre-deux entreprise par les dramaturges, celle de la production de la différence, se nourrit de la mise en relation des entités disparates. Elle s'apparente au discours autour de l'identité. La présence de ces procédés amène à parler d'un théâtre « interculturel ». Le traitement des identités, personnelles ou collectives, par les dramaturges montre que l'on a à faire à un théâtre profondément ancré dans son époque et qui cerne le point essentiel de ce qui structure les individus et la société d'aujourd'hui. L'écriture intermédiaire s'intéresse au questionnement des identités médiatiques.

2.3. Vers un « théâtre total »

Étant donné que l'écriture dramatique est destinée à la scène, l'usage diversifiée des formes d'écriture, le kaléidoscope des textes dramatiques concourent à l'anticipation de l'horizon d'attente des spectateurs.

L'évocation de plusieurs genres artistiques et autres médias fait des pièces de théâtre qui viennent d'être analysées une œuvre complète, totale. En effet, la danse, le chant, la musique, intégrés au texte dramatique permettent, lors de la représentation, d'assurer le rythme théâtral. Cette synthèse est un élément primordial du moment où elle se présente comme le croisement de plusieurs arts au sein d'un même, faisant de ce dernier un art total. Dans cette logique, Mineke Schipper (1984) pose l'expression dramatique comme une entité complexe qui trouve son intérêt dans la fusion de plusieurs genres. Cela s'est concrétisé le corpus, où le chant se mêle à la danse, à la musique et aux TIC pour donner l'ambiance.

Au total, l'œuvre théâtrale s'affirme par son interdisciplinarité. La synthèse des éléments artistiques dont elle fait l'objet la rend cohérente et homogène. Ainsi, elle s'inspire du quotidien pour traduire la quintessence de la vie.

Conclusion

Lues dans une perspective intermédiaire, les pièces étudiées sont un lieu d'échange, de représentation et d'actualisation de différents discours sociaux, politiques et culturels sur la société actuelle en proie à une forte décadence. Le dialogue entre le théâtre et les autres formes d'expression artistiques d'une part, et, d'autre part, des presses écrites et autres TIC sont lisibles à travers des modalités telles que la citation, la référence, l'allusion, le collage, la parodie, le pastiche et la charge. Les interférences langagières observées dans le corpus ne fondent pas une relation de réécriture au sens strict du terme, mais bien une relation de dialogue, de complémentarité entre différents médias. Ce rapprochement des arts permet de faire éclater les cadres et les frontières du genre (théâtre) et de proposer un désir de syncrétisme et de mobilisation (lecteurs/spectateurs). Cette *dispositio*, pour reprendre un terme de la rhétorique

classique, fonde en grande partie l'écriture dramatique contemporaine, non seulement parce qu'elle repose sur une hybridité du genre théâtral mais aussi parce qu'elle refuse l'unité, la pureté et exhibe, de manière différente et parfois ostentatoire, l'hétérogénéité. Cette pratique esthétique se situe dans la logique de la littérature postcoloniale et permet traduire le monde contemporain dans toute sa diversité et sa complexité. Elle révèle la force de la construction identitaire et la plurivocité des sources de création dramatique et l'universalise.

Références bibliographiques

- ABITEBOUL, Maurice, (2009), « Le théâtre dans le théâtre », *Théâtres du monde*, N°19, pp.1.12;
- BARTHES, Roland, (1972), *Le Degrés zéro de l'écriture*, Paris, Seuil;
- FAME NDONGO, Jacques, (2007), *Ils ont mangé mon fils*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé;
- FOTSING MANGOUA, Robert, (2014) «De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies*, Afrique des Grands Lacs, n°3, pp. 127-141;
- GENETTE, Gerard, (1982), *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil;
- HELBO, André, (1987), *Le théâtre, modes d'approches*, Bruxelles, Editions Labor;
- JÜRGEN ERNST, Müller, (2000) « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, pp.105-134. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>, DOI: 10.7202/024818ar
- KANE, Dame, (2017) « TIC ET LITTÉRATURE, Espoirs et craintes d'une union tacite », *Intercâmbio*, vol. 10, pp. 45-56
- MINEKE SCHIPPER, (1984), *Théâtre et société en Afrique*, Abidjan, Nouvelles Editions Africaines;
- NANA, Guillaume, (2014), *LA tête sous l'eau*, Yaoundé,
- TANG, Alice Delphine, ABOMO MAURIN, Marie-Rose, (2012), Jacques Fame Ndong, *Esthétique littéraire*, Paris, L'Harmattan;