

SOCIOTEXTE

Revue de sociologie de l'Afrique littéraire

ISSN 2518-816X

NUMERO n°07

Août 2020

ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI, Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN, Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE, Maître de Conférences**, études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Comité scientifique

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
- Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

Membres de la rédaction :

- Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
- Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
- Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
- Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
- Dr. Angoran Anasthasie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, portugais)

- Dr Atta Nicaise Kobenan, (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
- Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
- M. Dobla Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)
- M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes).

SOMMAIRE

NASSALANG Jean Denis, Université Cheick Anta Diop, Dakar, Sénégal.

Narrer l'inconcevable ou la poétique du tourbillon dans L'Innommable de Samuel Beckett
[5-19]

ZADI Esther Gisèle Epse GOUAMENE, Université Peleforo GON COULIBALY, Korhogo. Côte d'Ivoire.

L'atténuation comme procédé énonciatif et discursif dans la littérature africaine : Une valorisation de l'acte Illocutoire. [20-26]

Aby Emmanuel AKADJÉ, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire
Encodage rythmique : de la danse à la chorégraphie dans Wandi Bla ! de Konan Roger Langui. [27-38]

TATI Martin Kami, Lycée municipal II, Koumassi, Abidjan, Côte d'Ivoire.
Saisir le factuel dans Demain J'aurai Vingt Ans d'Alain Mabanckou. [39-46]

DJE Monkoha Pacôme Kevin, Université Felix Houphouët Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.

L'intermédialité dans Babyface et Monsieur Ki de Koffi Kwahulé. [47-55]

KOUADIO Germain Kouassi, Institut National de la Jeunesse et des Sports, Abidjan, Côte d'Ivoire.

Portée sémantique et statut déictique des noms propres baoulé. [56-64]

KOULAÏ Armand, Université Felix Houphouët Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.

La royauté abouré ; quand un pouvoir coutumier devient acteur de développement local à Bonoua (sud-est de la côte d'ivoire). [65-73]

COOVI Gilbert et COOVI Marvin Ekdado Sèblo Université d'Abomey Calavi, Benin.

Union conjugale entre légalité et légitimité au Bénin : Enjeux et Perceptions des communautés rurales autour du mariage forcé. [74-85]

DAAVO Cossi Zéphirin, Ministère du tourisme, de la culture et des arts du Bénin.
Agbanyahi ou le défilé des richesses à Abomey : une expression particulière de la grandeur du pouvoir royal. [86-96]

KOMBIENI Didier, Université de Parakou, Bénin.
Dream contradicted by destiny: a critical reading through Janie's Love Story, In Their eyes were watching God, by Zora Neale Hurston. [97-106]

N'GORAN David K., Université Felix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.
Comprendre la Covid-19 par ses représentations locales. Le cas de la Côte D'ivoire : une société « Composite ». [107-115]

FOFANA Yacouba, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire.
Nouvelles écritures romanesques et pratiques anti-génériques : une lecture de La séparation et la mort à venir de l'être humain guide sa vie de Charles Nokan. [116-128]

TIBIRI Dieudonné, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso.
La Francophonie littéraire entre Espace, Ecriture, Langue d'écriture et Culture : quelle identité pour l'écrivain burkinabè francophone ? [129-140]

BOHOUSSOU Amino Véronique, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, RCI
Les Interjections comme discours de la brièveté dans Le Glas De L'infortune De Regina Yaou
[141-149]

TIAHO Lamoussa, Université Joseph KI- ZERBO, Burkina Faso.
Médias du Nord, Médias du Sud : de l'« imagologie médiatique » à la reconstruction de l'image du continent africain. [150-161]

NDUWAYO Pierre, Ecole normale supérieure Burundi.
Les innovations scripturaires dans Cœur de femme d'Adamou Kantagba [162-187]

LES INNOVATIONS SCRIPTURAIRES DANS *CŒUR DE FEMME* D'ADAMOU KANTAGBA

Pierre NDUWAYO

École Normale Supérieure, République du Burundi

RESUME

Depuis la parution des *Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma, la littérature francophone d'Afrique noire entre dans une nouvelle ère. En ce sens, les romanciers usent de leur liberté d'écriture pour créer des œuvres originales, qui remettent en cause l'esthétique des romans antérieurs. C'est dans ce courant du "nouveau roman africain" que nous situons *Cœur de femme* d'Adamou Kantagba. L'objectif de cette réflexion, que nous réalisons à l'aide des théories de la poétique transculturelle, est de montrer comment le roman de Kantagba participe à l'innovation du roman africain contemporain. Qu'est-ce que la poétique transculturelle ? Comment *Cœur de femme* participe-t-il au renouvellement du roman africain contemporain ? Quelle forme prennent les innovations esthétiques apportées par Kantagba au roman classique ? Telles sont les questions qui guideront notre raisonnement.

Mots-Clés : hétérogénéité, innovation scripturaire, poétique, transculturalité, transculturel.

ABSTRACT

Since the publication of *Soleils des indépendances* (1968) by Ahmadou Kourouma, the Sub-Saharan Francophone literature moved into a new phase of existence. In fact, novelists profit of the freedom of writing to create original works which reject the esthetics of the novels published before. It is within the perspective of the "new African novel" where we place the novel *Coeur de femme* by Adamou Kantagba. The purpose of this paper written with the use of the theories of the transcultural poetics seeks to demonstrate how Kantagba's novel participates to the innovation of the contemporary African novel. What is transcultural poetics? How does the novel *Coeur de femme* participate to the shaping of the contemporary African novel? What style do the esthetic innovations brought by Kantagba take in the classic novel? These are the questions that will lead the analytical process of the novel under study.

Key words : heterogeneity, scriptural innovation, poetics, transculturality, transcultural.

INTRODUCTION

Parler d'innovation suppose une mutation, un changement, un apport nouveau par rapport à ce qui existe déjà, dans un domaine bien précis de la science. Dans notre cas, il s'agit de la littérature. Sous l'effet de la colonisation, les romanciers africains francophones de la première génération imitaient les grands auteurs réalistes français. Ce modèle a perduré jusqu'à la fin de la colonisation comme le montrent certains critiques, dont Jean-Jacques Séwanou Dabla, Koutchoukalo Tchassim, et autres. Séwanou Dabla est le premier à remarquer cette mutation scripturaire. Il a écrit un important essai intitulé *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération* (1986) où il constate l'avènement d'un « nouveau roman africain » francophone qui sape les fondements esthétiques des romans des premiers auteurs africains. Dans la préface au livre de Séwanou Dabla, Gérard da Silva remarquait également que la littérature d'Afrique noire est en passe de changer de visage et d'atteindre sa plénitude (1986 : 7). Ces critiques situent les débuts du renouvellement des pratiques scripturaires au lendemain des indépendances africaines. Cette ère s'ouvre avec la publication des *Soleils des*

indépendances (1968 et 1970) d'Ahmadou Kourouma et *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem. Les deux ouvrages marquent une date importante dans la mutation des lettres francophones d'Afrique. Dès lors,

l'écriture du roman africain semble prendre le coup de cette volonté déterminative des romanciers africains à jouir d'une liberté créatrice qui provincialise ou décentre l'écriture classique. Le roman africain de la postcolonie bouscule la tyrannie linéaire qui n'était que le reflet de l'idéologie assimilationniste. Il s'y installe dès lors une écriture anarchique, déconstructiviste, de folie, de chaos ou d'étourderie selon le goût et le désir d'innover de chaque écrivain. (Koutchoukalo Tchassim, 2016 : 178).

Le renouvellement prend plusieurs formes qui se situent à deux niveaux : le niveau thématique et le niveau formel. Au niveau thématique, les nouveaux romanciers abandonnent les anciens thèmes chers à la littérature africaine comme la négritude, la dénonciation du pouvoir colonial, etc. et accordent une attention particulière à l'actualité africaine. Selon Séwanou Dabla, ils abordent de nouveaux thèmes tels que « pouvoir et oppression », « révoltes et luttes », « renaissance », ... Le côté formel, quant à lui, déconstruit ou détruit les normes de l'esthétique du roman classique. Les romans des écrivains de la première génération sont linéaires et la narration est conventionnelle tandis qu'il en va autrement pour les romans des auteurs de la seconde génération. S'exprimant sur cette nouveauté, Séwanou Dabla écrit :

La nouveauté s'avère d'autant plus remarquable qu'aucune initiative analogue même timide ne s'est faite jour en littérature africaine avant l'avènement de la seconde génération de prosateurs. La problématique de l'écriture n'a jamais été posée que comme un prétexte d'ailleurs conventionnel à la narration traditionnelle. (1986 : 102).

Ainsi, les écrivains de la nouvelle génération « affichent une ferme volonté de rompre avec les habitudes de leurs devanciers et avec l'écriture normée pour produire des œuvres originales, inédites » (Philip Amangoua Atcha et al., 2014 : 7). Ils produisent des romans hétérogènes, hybrides, métis qui se rangent difficilement dans les genres littéraires pratiqués par les écrivains de la première génération.

Adamou Kantagba fait partie de la lignée des nouveaux romanciers africains dont les œuvres déconstruisent ou remettent en cause les normes de l'esthétique romanesque traditionnelle pour adopter une esthétique originale. Comment le roman d'Adamou Kantagba participe-t-il au renouvellement des pratiques d'écriture du roman africain contemporain ? Quelle forme prennent les innovations esthétiques apportées par l'auteur au roman africain classique ?

Telle est la problématique qui guidera notre raisonnement qui s'inspire des théories de la poétique transculturelle. Celle-ci considère l'écriture comme une sorte de butinage ignorant les frontières arbitraires de la culture dite nationale et des genres artistiques (Semujanga, 1999 : 8). Notre article se réalise en quatre temps. Nous définissons d'abord la poétique transculturelle, ensuite nous montrons que le roman est construit sur un savoir transdisciplinaire, puis nous démontrons que *Cœur de femme* est un roman fragmenté et enfin, nous montrons que le roman est construit sur des espaces culturels variés.

1. LA POÉTIQUE TRANSCULTURELLE

Cette section se rapporte au cadre théorique et conceptuel. Celui-ci consiste à éclaircir quelques mots-clés de cet article à savoir « poétique » et « transculturel ». La poétique, qui n'a rien à voir avec l'adjectif dérivé de poésie, est une discipline qui date de très longtemps. Au sens moderne, elle date d'Aristote. Elle est un ensemble de règles et de mécanismes qui régissent la création littéraire et artistique. Ainsi, elle « cherche à percer les secrets de fabrication de la littérature, les secrets de la « littérarité », c'est-à-dire ce qui constitue un texte en œuvre littéraire » (Claire Stolz, 2006 : 31-32). En ce sens, la poétique se détache de sa définition traditionnelle où elle s'entend seulement comme l'étude de la poésie en tant que recueil de règles et préceptes esthétiques pour étudier les procédés et les techniques qui entrent en jeu dans la création littéraire. À ce sujet, Tzvetan Todorov écrit :

Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qui est le discours littéraire. Toute œuvre n'est alors considérée que comme la manifestation d'une structure abstraite générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles, c'est en cela que cette science se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible, en d'autres mots : de cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, la littérarité. (1968 : 19-20).

La définition de Josias Semujanga (1999) nous paraît plus complète et adaptée à notre travail de recherche. Pour ce dernier la poétique :

[...] envisage l'œuvre comme une forme unique, un système orienté, qui est le résultat d'un travail de transformation des lois génériques existantes et vise à montrer comment ces lois constituent un système de communication. Ainsi conçu, la poétique est associée à l'écriture romanesque dans sa liberté de formes et dans la manière dont elle se donne ses propres lois, par rapport aux autres genres littéraires et artistiques existants. (1999 : 27-28).

Transculturel, quant à lui, est un adjectif dérivé des noms transculture, transculturation et transculturalité.

Adama Coulibaly, dans un article intitulé « Critique transculturelle dans le roman africain francophone : aspects et perspectives d'une théorie » (2012), montre que le mot « transculture » trouve son origine chez Fernando Ortiz (anthropologue cubain) et que ses balbutiements au Québec sont liés au domaine médical, notamment celui de la psychiatrie. Né dans le domaine médical, le terme migre vers d'autres domaines dont celui de la création artistique et culturelle.

Le terme naît au Cuba, dans un débat entre Fernando Ortiz et Malinowski, dans les années trente (1936), arrive au Québec en 1952, puis en Amérique latine avant de franchir le monde entier. L'Amérique du Nord et l'Amérique latine connaissent une situation de rencontre de l'autre depuis très longtemps. Leurs populations sont métisses, d'où elles vivent une situation transculturelle.

La transculture est une situation dans laquelle deux ou plusieurs cultures se rencontrent et produisent une nouvelle culture résultant de la fusion des cultures mises en contact. Le concept « permet de bien expliquer une situation de rencontre entre deux ou plusieurs cultures selon le double processus de déculturation et d'acculturation, conformément à la métaphore de la perte et du profit qui caractérise le métissage culturel » (Josias Semujanga, 2004 : 19). La transculture se présente comme « un lieu de rencontre entre des réalités et des perceptions hétérogènes où s'entrecroisent, inscrites au cœur des diverses cultures mises en présence, des images appartenant simultanément à plusieurs niveaux de représentation du monde » (*Idem*).

Cette situation n'est jamais close car la rencontre et le dialogue des cultures s'effectuent de manière continue. Selon Pierre Nepveu, citant Jean Lamore :

La transculturation est un ensemble de transmutations constantes : elle est créatrice et jamais achevée. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en même temps qu'on reçoit : les deux parties s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant. (1989 : 18).

Enfin, la transculturalité désigne une situation culturelle que vit un individu dans l'impossibilité de se réclamer appartenir à une culture à valeur unique. Elle se caractérise par « des transformations culturelles pleinement dégagées de tout impératif de territorialité, de sorte que les mutations survenant de part et d'autre du contact culturel tout à fait indépendantes des limites qu'impose le contrôle symbolique de l'espace collectif » (Pascal Gin, 2010 : 94).

Avant de clôturer cette présentation conceptuelle, il est important de souligner que le terme « transculture » et ses dérivés n'ont pas une acception unique. Celle-ci dépend des domaines et du cadre spatio-temporel dans lesquels un de ces termes est utilisé.

Dans les études littéraires, la poétique transculturelle est née avec les travaux des critiques dont, entre autres, Josias Semujanga, Adama Coulibaly, Justin Bisanswa, Sélom Komlan Gbanou, etc. Josias Semujanga développe cette poétique dans un essai phare sous le titre évocateur, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle* (1999). L'essai montre brièvement que la poétique transculturelle est fondée sur trois éléments.

Le premier est que la notion de transculture ou de transculturalité permet de mettre en relation les productions artistiques et littéraires comme interprète de cultures différentes. Le deuxième est que dans la littérature, la transculture est utile pour une analyse aussi attentive aux textes qu'aux littératures nationales, aux arts et aux genres traditionnellement homogènes qu'aux œuvres hybrides de l'époque moderne. Enfin, Semujanga montre que l'effet transculturel d'une œuvre émane de l'organisation narrative de tout texte en tant que lieu de dialogue entre les thèmes et les motifs et leurs rapports inévitables avec les règles du genre (1999 : 9). Cette poétique permet de lire une œuvre littéraire sous sa forme composite, hétérogène, polymorphe, etc.

2. UN SAVOIR TRANSDISCIPLINAIRE

Le savoir transdisciplinaire « s'intéresse à la dynamique engendrée par l'action de plusieurs niveaux de réalité à la fois » (Semujanga, 2004 : 30). Il s'agit d'un savoir qui dépasse le seul niveau disciplinaire et se présente comme un entrecroisement de plusieurs savoirs en même temps. On pourrait qualifier cette situation comme un humanisme scientifique. Le roman de Kantagba est construit sur un savoir transdisciplinaire, et cela se manifeste dans le fait qu'il allie la climatologie et la poésie, la magie et la science exacte, la politique et la raison, etc. Ces éléments participent à l'éclatement de la frontière entre les domaines de la connaissance pour bâtir une science nouvelle, c'est-à-dire une science hybride.

D'abord, le roman offre une alliance entre la climatologie et la poésie. Cette alliance se manifeste à travers la description du héros (Boga). Celui-ci est présenté comme un étudiant très intelligent. Il fait l'Université Koira-Noma I de Makysso, Unité de recherche et de formation en sciences du climat et de l'environnement (Kantagba, 2014 : 61). Il est tellement intelligent qu'il intéresse les Français, comme le révèle ce dialogue entre le Pr Nouas de l'Université Koira-Noma I de Makysso et Boga :

Tu as sans doute remarqué la présence de ces Français à ta soutenance. Ce sont des professeurs émérites de Serenne I. Ils suivent avec intérêt ton travail depuis quelques temps déjà. Aujourd'hui, leur université te propose une bourse pour ta thèse. C'est une première, dans toute la sous-région et même au-delà, qu'une université du nord sollicite d'elle-même un étudiant du sud. Nous sommes fiers de toi. Tu honores notre pays et surtout notre université. Qui pourra désormais douter de l'excellence de la formation que dispensent les enseignants-chercheurs de Koir-Noma I ? (2014 : 63-64).

Ailleurs, le point de vue de Boga confirme que la poésie et la climatologie peuvent aller ensemble et lui-même, il en est le modèle : « Le climatologue, comme le poète, [...] a le cœur brisé. Je suis passionné de poésie. Cette passion m'a amené à m'inscrire parallèlement en lettres modernes. Je suis donc aussi licencié ès lettres, option poétique. » (2014 : 92). Dans ce passage, le climatologue est comparé au poète. À ce sujet, le roman dit que le poète chante la nature qu'il aime, profanée par l'activité humaine, comme le climatologue crie aux violences faites à la nature par l'activité humaine. Derrière cette explication se cache la volonté du romancier de supprimer les barrières entre les différents domaines du savoir pour construire un savoir nouveau qui serait pluridisciplinaire.

Les deux extraits illustrent le caractère transdisciplinaire de Boga qui est à la fois passionné de la climatologie et de la poésie. C'est un étudiant extraordinaire parce qu'il n'est pas fermé sur un domaine précis de la science. On dirait que, selon Boga, toutes les sciences présentent les mêmes avantages chez celui qui les détient. Il symbolise l'ouverture à l'autre et à sa culture :

Quand il parlait de science, des phénomènes climatiques (et avec quelle poésie, il en parlait), il mettait tout le monde d'accord. Il n'était pas de ces scientifiques bornés qui vous confessaient crânement n'avoir jamais lu un texte à effet de fiction. Quels idiots ! Boga était en plus un excellent arrangeur de syllabes. (2014 : 24).

Le texte dénonce le comportement des scientifiques qui ne lisent pas les textes de fiction. En analysant bien le point de vue de l'auteur sur le scientifique achevé, il est visible qu'il faut se cultiver dans tous les domaines de la connaissance. Il faut être un touche-à-tout pour s'insérer efficacement dans le monde contemporain. Les extraits qui précèdent montrent que le héros du roman est un sujet transculturel. Avec le premier extrait, on remarque que l'intelligence de Boga ne l'intéresse pas seul. Il intéresse également les professeurs français qui le suivent avec attention. Même si le motif que poursuivent ces Français n'est pas clairement exprimé, ils ne le font pas au hasard. Un intérêt implicite se cache derrière leur comportement. Pour notre part, nous avançons qu'ils voudraient le voler à son pays à cause de son intelligence. Avec la théorie transculturelle, les deux parties en contact gagnent en même temps. Boga gagne parce qu'il bénéficie d'une bourse de mérite à l'Université Serenne I, qui lui permettra d'achever sa formation universitaire. Ces Français aussi gagneraient un allié scientifique au cas où ils ne le voleraient pas.

Le caractère transculturel du texte apparaît également quand le Pr Nouas fait remarquer que quitter les siens n'est pas renier ses racines : « J'aimerais juste que tu saches que partir ce n'est nullement renier son pays. On appartient à l'humanité avant d'être d'une localité. » (2014 : 65). Il est également transculturel en ce sens où il allie la raison et l'émotion par le fait qu'il est passionné par la poésie et les sciences de l'environnement.

Ensuite, l'insertion de la magie dans le roman de Kantagba est également une occasion de prophétiser l'avènement d'un monde et des hommes nouveaux, qui disposeraient d'un savoir construit sur la science exacte sans pour autant négliger la science occulte. Cette

transdisciplinarité signifie qu'aucun domaine de la connaissance ne se suffit ; il faut la coopération entre les différents domaines de la connaissance pour construire un savoir complet.

Dans le roman de Kantagba, la complémentarité entre les disciplines de la connaissance s'observe dans la mesure où, avant la naissance du héros (Boga), son père est allé consulter. Le devin lui révèle que son fils ira loin dans la science mais qu'un danger le guette, à savoir l'amour. Le père, avant de mourir, révèle à son fils ce que le devin lui a dit. Dans la suite de la trame narrative, le récit montre que Boga est un étudiant brillant, qui présente son mémoire de DEA avec un succès incroyable, ce qui lui vaut une bourse d'excellence de l'Université Serenne I pour la thèse de doctorat en climatologie.

Cependant, en dépit de son intelligence, il ne tient pas compte de la révélation du devin et, en conséquence, il meurt une année avant la fin de sa thèse, tué par Otchampong à la demande de son ex-fiancée. Si le brillant étudiant avait tenu compte des propos du sorcier, il ne serait pas mort. Mais la mort du héros ne s'explique pas par son refus de faire dialoguer les deux cultures, c'est plutôt la stratégie adoptée par l'auteur pour démontrer que ce dialogue n'est pas aussi facile qu'on le croirait.

Le fait que Boga, qui néglige la magie au profit de la science exacte, meurt est une occasion pour l'auteur de montrer qu'aucun domaine du savoir ne se suffit. Il faut la convocation de plusieurs connaissances pour bâtir un monde meilleur. Cependant, la mort du héros ne signifie pas la primauté de la magie sur la science exacte, mais l'auteur prône la confrontation de plusieurs savoirs pour bâtir une société équilibrée. Avec le roman, Kantagba crée un univers propice à l'avènement d'une nouvelle science qui serait la synthèse des connaissances d'origines diverses. Ainsi, le texte a un cachet transculturel dans la mesure où il allie la magie qui relève de la culture africaine et la science exacte qui est venue de l'Occident.

Enfin, le roman montre un politicien africain qui, contrairement aux autres, est rationnel. Il s'agit du professeur Robert Kiz, le père d'Angèle (étudiante qui accueille Boga à Serenne). Selon le roman, il est un « illustre homme politique », un « intellectuel et politicien (94), un « grand homme » (95) ; attributs qui ne sont pas très fréquents chez les politiciens africains. Il est un des rares hommes politiques à se faire l'écho des souffrances de la population. Au sujet du père d'Angèle, le roman ajoute :

Le professeur n'était pas de ces opposants aigris qui pullulent sous certains cieux ; il ne s'opposait pas pour s'opposer. Ce qu'il prônait, c'était une opposition scientifique qui ne critique pas pour critiquer. Une opposition constructive, disait-il, qui fait des propositions concrètes et lorsque l'intérêt supérieur de la Nation l'exigeait, savait accepter les compromis mais jamais les compromissions ! (2014 : 94).

C'est un des rares Africains qui prônent la primauté de l'intérêt collectif sur l'intérêt individuel. Comme Boga, il n'est pas borné sur ses propres idées ou ses propres intérêts, mais il est un homme ouvert, qui dialogue avec les autres et qui accepte les points de vue des autres. Il ne veut pas gagner seul mais il travaille au profit de tout le monde. Ailleurs, le roman ajoute :

Pour ce qui était de l'alternance, il avait toujours soutenu que les leaders de l'opposition se devaient de montrer l'exemple, le bon. Aussi avait-il refusé le titre de P.F., c'est-à-dire président fondateur du parti à sa création. Il avait tenu à ce qu'on écrive noir sur blanc dans les statuts et règlement intérieur du parti que le président était élu pour un mandat de cinq ans renouvelable une et une seule fois. Il n'était pas un assoiffé du pouvoir, Robert Kiz ! (2014 : 94).

Pour Boga, la singularité de Robert Kiz est double : il s'est fait le porte-parole du bas peuple d'un côté, et de l'autre, il l'a fait à un moment où les autres ne le pouvaient pas à cause des régimes dictatoriaux en place : « [...], la grandeur de votre père ne vient pas seulement du

fait qu'il s'est fait l'écho de la souffrance du bas peuple. Il l'a fait à un moment où cela n'était guère pensable : aux lendemains des soleils des indépendances. » (2014 : 96). C'est un homme nouveau et cette nouveauté émanerait de la confrontation qu'il a faite avec le monde étranger où il a fait ses études supérieures.

L'univers de *Cœur de femme* renferme des personnages aux qualités opposées mais celles-ci ne sont pas en conflit et peuvent caractériser un même personnage. Il s'agit, d'une part, de Boga qui est à la fois licencié en poésie et doctorant en climatologie. Dans le roman africain, il est rare de rencontrer un personnage ayant le même savoir que Boga. D'autre part, il s'agit de Robert Kiz qui est un professeur d'université et en même temps un politicien honnête, ce qui est rare dans le milieu politique. De plus, l'univers romanesque est imprégné de la magie et de la science exacte. Il s'agit d'un univers hétérogène. En un peu de mots, le récit de Kantagba est transdisciplinaire dans la mesure où la poésie et la science exacte, la magie et la science exacte, la politique et la raison « cessent d'être perçues contradictoirement » (Bisanswa, 2004 : 33) mais interagissent de manière harmonieuse en mêlant les éléments de la culture africaine et ceux de la culture européenne.

De cette façon, le récit forme un espace de la transculture. Dans ce contexte, « l'œuvre procure une expérience esthétique qui est de l'ordre du transitoire et qui relève donc de l'être en transit » (*Ibid.*, 2004 : 28).

3. UN RECIT FRAGMENTE

« Fragmenté » est un adjectif dérivé des noms « fragment » et « fragmentation ». *Le Dictionnaire du littéraire* (2016 : 307) donne trois définitions du mot « fragment ». D'abord le fragment est ce qui reste d'un ouvrage ancien, résidu d'une totalité que les hasards de l'histoire nous ont fait parvenir. Ensuite, le fragment est un extrait, tiré de manière volontaire, d'un livre, d'un discours. Enfin, le terme désigne une sorte de genre, car il s'est développé très tôt une esthétique du fragment où celui-ci est considéré pour lui-même, sans référence à une organisation englobante. Dans cette dernière acception, le fragment est devenu l'emblème d'une certaine modernité. Quant à la fragmentation, elle « est une stratégie de déstructuration [...] du discours littéraire » (Komlan Gbanou, 2004 : 91). Elle se caractérise par la volonté des romanciers « d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation et du micmac sous le coup d'une réalité fortement assujettie à l'iconoclastie et aux désordres de tous genres » (*Ibid.*, 84). En conséquence,

le récit se disperse en plusieurs hypotextes entretenant des rapports plus ou moins discontinus entre eux et donnant à la progression narrative une impression de *patchwork*, de collage qui fait du texte un assemblage de (dé)bris autonomes qui simulent matériellement une homogénéité sous le nom générique de « roman ». (*Ibid.*, 86).

Par récit fragmenté, nous désignons un récit qui transgresse les normes esthétiques traditionnelles et qui se construit selon la liberté de l'auteur de faire ce que bon lui semble. En ce sens, le récit est formé de micro-récits qui s'enchaînent sans ordre linéaire, ce qui complique sa lecture et sa compréhension. Toutes ces mutations se répercutent sur la structure du récit ainsi que le constate Irène Affi Amaglio : « Il en résulte un brouillage narratif qui se ressent dans la structure diégétique. » (2011 : 98).

La fragmentation du récit dont il est question dans cette section est la résultante de la mobilité de la société contemporaine. Elle est la conséquence de l'éclatement des frontières entre les pays anciennement colonisés et leurs anciennes puissances colonisatrices. Cet éclatement des frontières étatiques a entraîné la modification des modes de vie de la population

du monde entier, d'un côté, et de l'autre, elle a affecté les productions culturelles et artistiques. À ce sujet, Komlan Gbanou écrit :

Les nouvelles exigences identitaires suscitées par les mouvements migratoires vers l'Europe, l'exil, les pesanteurs idéologiques de l'époque postcoloniale et, surtout, l'hybridité culturelle née de la rencontre de plus en plus ouverte avec le monde semblent apporter des modifications notoires dans le patrimoine génétique du roman africain (2004 : 83).

Poursuivant sa réflexion, il ajoute :

Des modifications profondes dans le projet littéraire voient le jour, qui n'affectent pas seulement les problématiques à l'œuvre dans les récits, mais se proposent comme une véritable sclérose de la forme par des configurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire, une mise à l'honneur de l'exercice vingtiémiste du collage, du cut up, comme s'il s'agissait de développer une convergence esthétique avec l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement. (2004 : 83-84).

Pour répondre à cette dynamique, les écrivains pratiquent une écriture de butinage en récoltant les matériaux de leurs œuvres dans tous les espaces et dans toutes les cultures. Ils produisent des œuvres transculturelles et cette transculturalité s'observe à plusieurs niveaux : soit thématique, soit formelle. Comment l'œuvre de Kantagba participe de l'écriture de la fragmentation ?

Le lecteur de *Cœur de femme* n'attend pas longtemps pour se rendre compte que l'auteur pratique l'écriture de butinage. Il suffit seulement de lire les titres des chapitres dudit roman pour constater qu'ils proviennent des titres des œuvres de plusieurs écrivains. Ces titres font allusion à Sembène Ousmane (*Ô pays, mon beau peuple*, p. 13), Mouloud Feraoun (*Le fils du pauvre*, p. 19), Bernadette Dao (*La femme de diable*, p. 31), Titinga Frédéric Pacéré (*Ça tire sous le sahel*, p. 45) ; Tahar Ben Jelloun (*Visages de femmes*, p. 55) ; André Nyamba (*Avance mon peuple*, p. 61) ; Jean-Pierre de Beaumarchais (*Le mariage n'aura pas lieu*, p. 71) ; Binny Jean Claude Traoré (*Un cerveau de plus s'en va*, p. 79) ; (*Viens marier ta femme*, p. 83) ; Ferdinand Oyono (*Un nègre à Paris*, p. 91) ; Mariama Ba (*Une si longue lettre*, p. 105), Adamou Idé (*Cri inachevé*, p. 111) et Pierre-Claver Ilboudo (*Le retour de Yembi*, p. 119).

Ces titres donnent une représentation transculturelle de la source d'inspiration de l'auteur et, en conséquence, illustrent le caractère transculturel de l'œuvre produite. L'auteur puise dans des cultures variées pour écrire son roman. Pour justifier pourquoi il a eu recours aux titres des autres, Kantagba écrit dans l'avant-propos :

Le lecteur se rendra sans doute compte au fil des chapitres que leurs titres renvoient pour l'essentiel à des ouvrages d'auteurs africains. Bon nombre de ces auteurs ont fait et continuent de faire, pour ceux qui sont encore en vie, les beaux jours de la littérature africaine.

Par cet artifice, nous voulons, à notre modeste niveau, rendre un hommage anthume / posthume à ces hommes et femmes de lettres talentueux dont les écrits ont bercé notre enfance et sans lesquels nous n'aurions certainement pas écrit. (2014 : 7).

Ces titres montrent à quel degré le roman est transculturel car l'auteur puise la matière de son récit dans plusieurs cultures africaines sans oublier de visiter l'Europe et l'Amérique. Ainsi, le récit dépasse la seule dimension nationale pour s'ancrer dans la macrosémiotique internationale.

À côté de ces titres, le roman est un mélange de genre. Il intègre en son sein la poésie (p. 13, 37, 49, 50, 51, 52, 92, 93); le conte (pp.21-23) ; la lettre (p. 73, 74, 107, 108, 109). Pour cet auteur, l'innovation ne s'observe pas seulement dans l'éclatement des frontières entre les genres oraux et écrits, mais aussi dans la manière dont il intègre la poésie et le conte dans la structure du roman.

Pour la poésie, il va jusqu'à faire une leçon comme le lecteur le remarque aux pages 50 et 51 où Boga donne quelques notions de versification à Solange. Concernant le conte, l'auteur ne laisse pas le lecteur dégager la morale, il la dégage lui-même pour lui faciliter la compréhension (p. 23). À côté de ces genres précédemment évoqués, le roman intègre les proverbes (p. 21, 23, 34, 43, 52, 61, 76, etc.).

En observant le message diffusé par certains proverbes utilisés dans le roman, on remarque que l'auteur prône la tolérance et l'ouverture à l'autre et à sa culture. Par exemple, cet extrait l'illustre : « La sagesse populaire mille fois séculaire de Makysso recommande, en effet, que quand tu arrives dans une contrée où tous les habitants portent une queue, le mieux que tu puisses faire c'est de t'en trouver une. » (p. 100).

Le proverbe est une leçon sur la manière dont on procède pour s'adapter au monde contemporain comme le souligne l'auteur lui-même dans le complément d'information qu'il ajoute au proverbe paraphrasé : « Autrement dit s'adapter ; être comme l'eau qui prend la forme du récipient qui la contient. » (p. 100).

Le roman fait allusion aux grands penseurs dont Aristote avec son syllogisme (p. 26), René Descartes avec son raisonnement (p. 34), Darwin avec sa théorie sur l'adaptation des espèces (p. 32), Albert Camus avec son humanisme (p. 25-26), Platon et Sartre (p. 68), etc. ; il fait également référence aux grandes figures littéraires dont La Fontaine (p. 20), Michel de Montaigne (p. 26), Lamartine et Aragon (p. 51), William Shakespeare (p. 47, 49), Ahmadou Kourouma (p. 20, 96), Jacques Prosper Bazié et Bernadette Dao (p. 53), etc. ; il y a également des influences de la Bible (les figures de Dieu, Satan, l'enfer, etc.), de la légende de Tristan et Yseult (p. 108, 125), etc.

Le roman de Kantagba est tellement riche en influences qu'il n'est pas aisé de les inventorier toutes. En revenant sur ces influences, notre objectif est de montrer que l'auteur dépasse le cadre de la culture nationale pour inscrire son œuvre dans la transculture. Elles témoignent de la variété culturelle de l'auteur, qui cache « la transculturalité, dont les manifestations vont de l'intertextualité à l'adaptation en passant par la subversion ou la reprise des traits formels existants dans d'autres textes et d'autres genres artistiques et littéraires » (Semujanga, 1999 : 26).

À côté de l'intertextualité, l'innovation romanesque est également assurée par le fait que le roman étudié explore beaucoup d'histoires dont le lien est difficile à identifier. De temps à autre, le personnage focalisateur change, ce qui participe à la fragmentation du roman. Au début de l'histoire, l'auteur s'appesantit sur la description de la beauté de Makysso et de ses habitants. Ensuite, le personnage focalisateur est Boga, le héros du roman. Il cède tour à tour la place à Solange, au Professeur Robert Kiz et enfin, il reprend le rôle de personnage focalisateur. La narration est faite de flashbacks et d'anticipations, ce qui entraîne également la remise en cause du récit traditionnel monologique et unifié.

Ainsi, en recourant à la fragmentation du récit, Adamou Kantagba contribue à l'innovation du genre romanesque. Il déconstruit le roman classique qui est chronologique et linéaire et crée un roman fragmenté, hétérogène, hybride, etc. Ce roman convoque plusieurs arts et cultures et, par-delà, il dévoile le caractère transculturel de l'auteur. Avec le mélange des arts et des médias, « la notion de genre s'estompe et souligne l'avènement des textes transgénériques fonctionnant comme des réévaluations des genres et des œuvres antérieurs »

(Semujanga, 1999 : 11). Le genre romanesque se renouvelle en intégrant d'autres arts et d'autres genres d'un côté, et de l'autre, en multipliant les personnages focalisateurs dans un même récit.

4. DES ESPACES CULTURELS VARIÉS

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, et même bien avant, le monde mène une vie caractérisée par la mobilité culturelle. C'est ce que Walter Moser¹, dans son article intitulé « La culture en transit : locomotion, médiamotion, artmotion », appelle la culture en transit. Dans cet article, ce penseur montre que la société contemporaine, sous l'effet des flux migratoires, connaît une instabilité culturelle permanente. Les personnes se déplacent continuellement en côtoyant plusieurs cultures et devenant par la suite des métisses culturelles. Selon Moser, en transit « désigne un état instable et difficile à connaître qu'on peut concevoir de manière figurée comme un tiers lieu constitué par le mouvement entre deux positions connues » (2004 : 29). C'est ainsi que la vie culturelle de l'époque contemporaine :

[...] caractérisée par plusieurs modes et moyens de communication mettant en contact diverses formes d'expression culturelle et la capacité du genre romanesque à transformer et à phagocyter toutes les autres formes artistiques contemporaines, permet difficilement que l'on puisse imaginer l'existence des formes spécifiques nationales ou ethniques (Semujanga, 1999 : 30).

En ce sens, les auteurs créent des romans mettant en scène plusieurs espaces culturels, ce qui a un lien avec la vie de ses auteurs. Ils vivent des espaces transnationaux et par voie de conséquence, ils deviennent transculturels. *Cœur de femme* entre dans ces romans qui mettent en scène une diversité d'espaces culturels.

Ainsi, le roman de Kantagba renferme plusieurs éléments faisant allusion à une diversité d'espaces culturels. Au niveau culturel, certains personnages vivent dans deux espaces, c'est-à-dire l'ici et l'ailleurs, en même temps. Il s'agit de Boga et d'Angèle qui sont en France pour les études. Ils côtoient la culture française et en même temps, ils n'oublient pas la culture de leur pays d'origine. En ce sens, le roman dit que Boga n'oublie pas la culture de son pays bien qu'il soit à l'étranger :

Quoi que loin du pays, les enseignements du terroir résonnaient encore en Boga. Comment saurait-il les oublier ? Ces proverbes, ces devises, ces devinettes appris au clair de lune à travers des veillées de contes autour d'un fagot de bois. Ces leçons avaient bercé son enfance, il se les rappellerait toute sa vie. (2014 : 100).

Le comportement d'Angèle, en matière culturelle, ressemble à celui de Boga mais elle va plus loin que ce dernier. Titulaire d'une licence en management culturel, elle prépare son master dans l'espoir d'aller servir son pays. Elle est déterminée à faire profiter à ses compatriotes sa riche expérience culturelle. Elle pense chaque nuit à son pays :

Ses nuits de Paris étaient remplies de Makysso. Elle revoyait en mémoire tous ces sites qu'il fallait valoriser, promouvoir en vue de leur inscription sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco. Elle s'était déjà penchée sur la question et elle savait que le critère principal qu'exigeait cette structure des Nations unies était que les sites ou les monuments revêtissent une importance capitale pour toute l'humanité. C'est-à-dire que la valeur

¹ Moser Walter, « La culture en transit : locomotion, médiamotion, artmotion », *Niterói*, n. 17, p. 25-41, 2.sem.2004 ([http:// www.sciencesociales.uottawa.ca/transferts/.](http://www.sciencesociales.uottawa.ca/transferts/)) (Consulté le 11 octobre 2017).

immatérielle ou matérielle contenue dans ces sites soit si importante qu'ils n'appartiennent plus à une communauté, à une ethnie, à un pays mais au monde entier. (2014 : 89).

Les deux personnages puisent dans la culture de l'autre pour améliorer leur patrimoine culturel, ce qui laisse affleurer la métaphore de la perte et du profit qui caractérise les personnages en situations transculturelles. Pour eux, la rencontre avec l'autre est une occasion de s'enrichir culturellement. Dans le passage qui se rapporte à Angèle, il est clair qu'elle est soucieuse de valoriser la culture de son pays en l'inscrivant au patrimoine de l'Unesco. De cette façon, son pays en profiterait comme il en serait pour le monde entier. Les deux parties vont gagner en même temps.

De plus, l'auteur évoque plusieurs éléments qui appartiennent au patrimoine culturel du pays où se passe la fiction. Bien que l'univers soit fictif, le lecteur devine aisément qu'il s'agit du Burkina Faso, pays d'origine de l'auteur. Il s'agit entre autres « des gravures rupestres de Kinno non loin du village natal d'Angèle, des ruines de Nonki, de la mare aux caïmans sacrés » (p. 89). Les gravures rupestres renverraient aux gravures de Loango, les ruines de Nonki renverraient aux ruines de Loropéni alors que la mare aux caïmans sacrés renverraient à la mare de Bazoulé, ce cours d'eau sacré qui regorge de beaucoup de caïmans. Ces sites attirent beaucoup de voyageurs grâce à leur beauté. Ils se situent au Burkina Faso, pays d'une richesse culturelle immense en Afrique de l'Ouest.

Le texte évoque également la tour Eiffel (p. 81, 102), le gigantesque monument culturel construit à Paris pour l'exposition universelle de 1889 par un ingénieur du même nom et la statue de la liberté à New York. Ces riches patrimoines culturels enrichissent d'abord leurs pays respectifs (Burkina Faso, France et États-Unis) et ensuite, ils appartiennent à l'humanité tout entière. Nous avons également le travail à la montre (99) qui est typiquement une référence culturelle de l'Occident. On voit que le héros du roman de Kantagba ne néglige pas cette pratique. C'est un personnage ouvert, qui s'adapte facilement à l'autre et pour cela, il se décide à se conformer à la culture du pays d'accueil comme le recommande la sagesse makyssoise :

La sagesse populaire mille fois séculaire de Makysso recommande, en effet, que quand tu arrives dans une contrée où tous les habitants portent une queue, le mieux que tu puisses faire c'est de t'en trouver une. Autrement dit s'adapter ; être comme l'eau qui prend la forme du récipient qui la contient. (p. 100).

Pour terminer cette section, nous ajoutons que le roman renferme beaucoup d'espaces culturellement symboliques parce que les personnages sont avides de les visiter. En ce sens, Junior promet à Solange de l'emmener à Paris, Londres, Madrid et Rome (p. 38). Ces villes sont, aux yeux de Junior plus propres que Makysso. Le père de Junior, lui aussi, lui a promis des vacances aux pays des kangourous (Australie) (p. 41).

En somme le roman explore une variété d'espaces culturels, ce qui concourt à l'innovation des pratiques d'écriture parce que le roman n'est plus localisé sur un seul espace. La manière dont ces espaces sont évoqués dépasse le cadre national pour s'inscrire dans le cadre transnational. On y observe des espaces burkinabè, français, américains, etc. Ce sont généralement des espaces ayant une importance universelle et certains sont inscrits sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco. Cette importance universelle montre la nécessité et l'intérêt d'un peuple à cohabiter avec l'autre pour construire une société harmonieuse. Le roman remet en cause la fermeture sur soi et prône l'acceptation de l'autre et l'ouverture à lui pour le vivre ensemble.

CONCLUSION

La réflexion montre que le roman étudié innove les pratiques d'écriture. Cette innovation prend plusieurs formes parmi lesquelles nous avons évoqué un savoir transdisciplinaire, la fragmentation du récit et la diversité des espaces culturels. Tous ces éléments entraînent la discontinuité du roman, rompant de cette façon avec l'esthétique du roman classique. Celui-ci se caractérise par la linéarité et la chronologie de l'intrigue, ce qui n'est plus le cas avec les romans modernes dont celui que nous avons analysé. L'auteur expérimente un processus d'écriture qui insère dans le roman la poésie et le conte. Ainsi, la transdisciplinarité, la fragmentation du récit et la diversité des espaces culturels montrent que le roman dépasse le cadre local, caractéristique du roman classique, pour se situer au niveau transnational et transculturel. Par-delà, l'auteur invite ses lecteurs à la tolérance et à l'ouverture à l'autre et à sa culture pour s'adapter au monde contemporain marqué par les échanges à tous les niveaux.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMAGLIO Irène Affi, « Verre cassé : vers une écriture postmoderne », In COULIBALY Adama et al. (Dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 97-117.

ARON Paul et al. (Dir.), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 3^{ème} édition, 2016 [2002].

ATCHA Philip Amangoua et al. (Dir.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014.

COULIBALY Adama, « Critique transculturelle dans le roman africain francophone : aspects et perspectives d'une théorie », In *Annales de l'Université Omar Bongo*, N° 17, 2012, pp. 22-36.

DABLA Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

GBANOU Selom Komlan, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », In *Tangence*, Université de Rimouski, Été 2004, n°75, pp. 83-105.

KANTAGBA Adamou, *Cœur de femme*, Ouagadougou, Educ Afrique, 2014.

MOSER Walter, « La culture en transit : locomotion, médiamotion, artmotion », *Niterói*, n. 17, p. 25-41, 2.sem.2004 ([http:// www.sciencesociales.uottawa.ca/transferts/.](http://www.sciencesociales.uottawa.ca/transferts/)) (Consulté le 11 octobre 2017).

NEPVEU Pierre, « Qu'est-ce que la transculture ? », In *Paragraphes 2*, Université de Montréal, Département des Études françaises, 1989, pp. 15-31.

PASCAL Gin, « Vers une pensée faible de la transculturation », In Benessaïeh Afef (Dir.), *Amériques Transculturelles*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

SEMUIJANGA Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

SEMUJANGA Josias, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », In *Tangence*, N° 75, 2004, Rimouski, Presses de l'Université du Québec, pp. 15-39.

STOLZ Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses Éditions Marketing S.A., 2006.

TCHASSIM Koutchoukalo, *Fictions africaines et écriture de démesure*, 2^e éd., Lomé, Continents, 2016.

TODOROV Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2- Poétique*, Paris, Seuil, 1968.