

LA TRANS-GENERICITE COMME REINVENTION DRAMATURGIQUE : UNE LECTURE DE *BINTOU* DE KOFFI KWAHULE

Habib Kassinibin DOKAHA

Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

habibdokass@gmail.com

Résumé

La grande tendance à l'écriture subversive dans l'art dramatique suscite l'écllosion d'un "genre sans genre" après l'écartèlement des canons originels qui autorise dorénavant l'intrusion d'autres genres. La pratique de cette technique d'écriture, apanage d'une catégorie d'écrivains ayant pour dénominateur commun l'africanité, le contexte d'écriture, mais aussi et surtout, l'éloignement de la terre d'origine, leur insuffle de nouvelles aspirations en adéquation avec leurs visions. Rester soi chez l'autre, aller à sa rencontre avec une identité culturelle ou s'abandonner pour l'ailleurs ? Le dramaturge est à la croisée des chemins, son écriture avec : Cloisonnement culturel, inculturation ou acculturation sont de nouvelles préoccupations pour les dramaturges de la traversée. L'analyse vise à mettre en parallèle le vécu du migrant et la trajectoire de l'art dramatique à la lumière de la sociocritique et de la sémiologie théâtrale. Le choix de l'écriture hybride comme réponse pour faire vivre le théâtre cadre avec le vécu du citoyen de l'ailleurs qui doit s'ouvrir à son milieu d'accueil en restant soi pour survivre. L'abandon de l'esthétique dramatique ancienne, identité littéraire, pour une écriture nouvelle d'hybridation est donc en adéquation avec les nouvelles réalités et aspirations sociales des migrants mis en scène par Koffi Kwahulé.

Mots clés : *Trans-généricité, Hybridation, Réinvention, Africanité.*

Abstract

The great tendency towards subversive writing in dramatic art has given rise to the emergence of a "genre without genre" after the dismantling of the original canons which now authorizes the intrusion of other genres. The practice of this writing technique, the prerogative of a category of writers whose common denominator is Africanity, the context of writing, but also and above all, the distance from the land of origin, breathes new life into them. Aspirations in line with their visions. Staying with the other, going to meet him with a cultural identity or abandoning oneself for the elsewhere? The playwright is at a crossroads, his writing with: Cultural partitioning, inculturation or acculturation are new concerns for the playwrights of the crossing. The analysis aims to draw a parallel between the experience of the migrant and the trajectory of dramatic art in the light of sociocriticism and theatrical semiology. The choice of hybrid writing as a response to bring the theater to life is consistent with the experience of the citizen from elsewhere who must open up to his host environment while remaining himself in order to survive. The abandonment of the old dramatic aesthetic, literary identity, for a new writing of hybridization is therefore in line with the new realities and social aspirations of the migrants staged by Koffi Kwahulé.

Keywords: *Trans-genericity, Hybridization, Reinvention, Africanity.*

Introduction

L'obéissance aux prescriptions normatives édictées pour chaque genre littéraire est apparue comme un impératif pour qu'une œuvre soit acceptée comme appartenant à celui-ci. L'écrivain africain, contre son identité, devrait se soumettre à ce dictat qui le muselle dans son expression. Et pourtant, « chaque fois qu'il s'inspire d' » une œuvre occidentale, l'homme de théâtre africain fait fausse route, parce qu'il se piège dans un jeu qui n'est pas le sien. » » (K. Efoui, 2017 : 9). Ce constat reprend à son compte la tendance qui voudrait que le dramaturge africain s'éloigne des règles édictées par l'occident pour l'élaboration de son œuvre. Et, pour se sortir de ce carcan qui pourrait annihiler sa production intellectuelle, l'écriture subversive dans le théâtre africain apparaît comme un moyen d'affranchissement et de réinvention du genre en le redimensionnant à la mesure de la culture africaine, mais aussi et surtout, en l'adaptant aux nouvelles réalités sociales. Cependant, cette pratique ou disons, cette nouvelle conception de la dramaturgie, dans un même temps, la fragilise dans ses balises génériques. Ce fait traduisant aussi un tiraillement intérieur chez le dramaturge entre deux mondes, entre deux cultures et qui s'établit comme principe d'écriture suscite des réflexions d'où le sujet « La trans-généricité comme réinvention dramaturgique : une lecture de *Bintou* de Koffi Kwahulé ». L'œuvre *Bintou*, à travers son personnage éponyme qui traduit la réalité du citoyen migrant et celle de sa survie identitaire, suscite la réflexion sur la question du nécessaire renouvellement de l'art dramatique en passe de s'asphyxier dans un cloisonnement de différents ordres. En quoi le vécu du migrant qu'incarne le personnage Bintou inspire-t-il quant à la possible trajectoire de l'art dramatique ?

La présente réflexion, suivant le schéma du vécu du personnage dont une pratique culturelle inappropriée et l'acculturation conduisent à sa perte, vise à expliquer la survie de la dramaturgie qui, en dépit des différentes formes d'agression générique, n'est pas ébranlée. L'art dramatique traverse le temps, pourrait-on dire, parce qu'il accepte le décroisonnement, s'adapte au brassage. L'analyse présentera le vécu de certains migrants que traduit le personnage Bintou, ensuite relèvera l'écriture de l'entre deux mondes, entre deux cultures perçues dans l'œuvre avant de mettre en parallèle la trajectoire du personnage et celle de l'art dramatique.

1 Du personnage de Bintou à la question de la survie identitaire

Le migrant, hors de sa terre d'origine, se trouve confronté à plusieurs réalités notamment des difficultés sociales, culturelles et identitaires... Le personnage de Bintou est un condensé, un miroir qui réfléchit ce que présente la vie du migrant. La question identitaire mise en exergue se perçoit sous différentes formes.

À la lecture de *Bintou*, un constat se dégage, celui de l'abandon de l'identité première que traduit le nom pour une identité d'emprunt : le pseudonyme. Ce sont entre autre Samiagamal pour Bintou, Manu pour Emmanuel, Kelkhal pour Kader, Blackout pour Okoumé. Même si ces identités tronquées sont admises par les autres, elle n'est pas bien accueillie chez le négro-africain que symbolise Blackout qui s'oppose au pseudonyme "Samiagamal" attribué à Bintou.

Kelkhal : [...] Blackout lui, il ne l'appelle jamais Samiagamal. Pour lui, c'est Bintou, un point c'est tout. (*Bintou*, 2. Jazz p.17)

En refusant cette manière détournée de falsifier l'identité, Okoumé choisit pour Bintou de rester soi chez l'autre, rester soi en allant à la rencontre de l'autre. Garder intact son identité originelle est plus qu'un challenge, une quête permanente qui doit animer le citoyen migrant. Pour y parvenir, aucun moyen n'est à écarter même pas la destruction de symbole fort. C'est alors que l'acte posé par Bintou peut s'inscrire dans cette logique, acte ainsi décrit :

Manu : Samiagamal [Bintou] avait foutu le feu à l'école. Vlan ! [...] Toute la nuit, les pompiers se sont démenés contre le feu, mais tout le lycée a cramé : jusqu'au plus petit morceau de craie, tout a cramé. (*Bintou*, 2. Jazz p.18)

L'incendie, la destruction de l'école en tant que lieu d'éducation, d'instruction est condamnable vue comme un acte de vandalisme. Mais cet acte peut être porteur d'une toute autre signification si l'on considère cette institution comme le canal à travers lequel se véhicule un mode de pensée, une doctrine donc un lieu d'endoctrinement et d'effacement, de mise en veilleuse de toute identité qui soit différente de celle véhiculée par l'initiateur de cette institution. Le jeune immigré ne peut admettre qu'à la rencontre de l'autre, il soit obligé de se présenter sous les étoffes

identitaires de sa terre d'accueil, étoffes avec lesquelles l'on tente de le vêtir en le forgeant dans le moule de l'école au prétexte de lui apporter une instruction, une éducation. Ceux qui n'ont pas su garder leur identité en ont payé le prix. Bintou, par exemple, rejette toute idée de se ressourcer :

Bintou : [...] je serais prête à prendre des vacances partout... en Chine, en Amérique, au Brésil, même à Béthune... mais en Afrique, ça non. En tout cas pas maintenant ; je ne suis pas encore prête pour l'Afrique. (*Bintou*, 4. Us p.33)

Cette volonté très affichée de refuser le ressourcement, de refuser tout lien avec sa culture a pour conséquence première la mort qui advient tout logiquement à Bintou étant entendu qu'elle a délibérément coupé le cordon ombilical avec sa culture qui devait lui apporter les nutriments nécessaires pour survivre loin de sa terre d'origine et résister à l'agression des autres cultures. Bintou l'africaine n'a donc jamais existé pendant que meurt Bintou l'acculturée. Elle n'aurait pas dû oublier d'où elle vient, ni qui elle est dans sa marche à la rencontre de l'autre, vers l'ailleurs.

Le visage du migrant que présente le personnage Bintou est peu reluisant du point de vue identitaire. Mal agrippée à la culture de la terre d'accueil, elle ne possède aucune ressource de sa culture d'origine. Elle ne parvient pas à concilier, tirer un trait d'union entre les deux cultures ce qui la plonge dans un vide, une forme d'errance. Qu'en est-il du texte dramatique *Bintou* dans un contexte de manifestation de plus en plus prononcé de trans-généricité ?

2. Bintou, une écriture dramatique à la croisée des cultures

Le dramaturge notamment négro africain, dans son mouvement vers de nouvelles terres d'accueil, effectue sa marche sans a priori perdre dans son baluchon intellectuel tout ce dont il a été abreuvé par sa culture. Les nouvelles réalités suscitent de nouveaux modes de pensée et de réaction. Dans le feu de l'action, chemin faisant, se découvre la quintessence des ressources emmagasinées. Tout comme le dramaturge, les productions subissent des mutations. « Parce que leurs auteurs sont allés boire à d'autres sources, ces écritures sont traversées par des références multiples, africaines, occidentales, traversées aussi par d'autres

langues » (S. Chalaye, 2004 : 26). Cette réalité de l'écriture de l'entre deux, Kwahulé la traduit dans son art. « Car s'ils ont quitté l'Afrique, l'Afrique ne les quitte pas ». (S. Chalaye, 2004 : 28). Il est bien porteur des stigmates de sa culture dont l'une des marques que nous retiendrons dans son œuvre sont les proverbes, richesse de l'oralité africaine.

Le proverbe pour le négro africain est une richesse culturelle. Il présente celui qui en fait usage comme une personne qui a le sens du bon usage de l'art oratoire et une maîtrise de sa culture. Il est aussi et surtout un condensé de sagesse. En cela, tout négro africain qui puise aux sources de sa culture en fait usage de façon naturelle. Ceci se perçoit dans l'inventaire de l'apparition des proverbes dans l'œuvre *Bintou*. L'objectif n'est pas d'en faire une étude parémiologique, mais de signifier la qualité de leurs énonciateurs et leur non moins négligeable utilisation.

	Proverbes	Énonciateurs
1.Tentations	Neuf ne peut tromper dix. p.8	L'oncle Drissa
	Ce n'est pas avec le même cœur qu'on patauge dans le sang des batailles qu'on se glisse au creux de l'amour. p.9	L'oncle Drissa
	Le caméléon sait changer, mais jamais il ne pourra prendre la couleur de la pensée d'une femme. p.10	L'oncle Drissa
	La carpe n'enfante pas un épervier. p.11	Tante Rokia
	Même impuissant, le sexe ne continue-t-il pas de d'uriner ? p.12	Tante Rokia
	L'on arrondit la bouche avant de siffler. p.12	La mère de Bintou
	Le regard ne peut donner tort à l'œil. p.13	Tante Rokia
2.Jazz	-----	-----
3.Fils	-----	-----
4.Us	Quand la main n'arrive pas, c'est le bâton fourchu qui cueille le fruit. p.30	La mère de Bintou

	Même ivre, l'œuf ne se met pas à danser sur du gravier. p.33	Moussoba
5.Repentance	On ne se met pas sur la pointe des pieds pour regarder ce qui arrive. p.35	L'oncle Drissa
6.Gangsta Rap-t	-----	-----
7.Viol	Tant que le mur ne se fend pas, le cancrelat ne parvient pas à s'y loger. p.46	Moussoba

Force est de constater que les proverbes sont énoncés par des personnages supposés avoir une culture africaine ce qui donne à la pièce une certaine identité africaine. Le proverbe, en effet, tient une place importante dans l'art oratoire africain en tant que signe de maîtrise de la rhétorique, mais aussi signe de maturité car il n'est pas donné à tous d'en cerner les contours et de comprendre le message ainsi encodé. Les propos de la tante Rokia étayent cette affirmation :

Rokia : Car si Bintou parle déjà comme une adulte, jamais elle ne dit de proverbes. (*Bintou*, 2. Jazz p.15).

L'utilisation du proverbe dans le langage est donc un signe d'appartenance à la classe des adultes. Cette conception est d'autant plus fondée que les proverbes apparaissent seulement dans les scènes où interviennent des adultes de type négro-africain. Cette pratique dénote d'une volonté d'inculturation, d'un recours à son identité première pour féconder et produire une écriture entre deux cultures, entre deux espaces. Cette nouvelle forme d'écriture ne saurait s'accommoder des canons d'un genre coercitif. Face aux nouvelles réalités sociales qui se font jour, de nouvelles réflexions se posent et s'imposent suscitant des réflexions entre autres celle de K. Efoui (2017 : 9) :

Le théâtre n'est pas un donné culturel, mais bien une construction qui prend en compte l'héritage culturel ; le théâtre demande une poésie. Il revient en somme à ceux qui connaissent l'histoire et les techniques du théâtre, à ceux qui savent analyser une situation et bâtir un texte théâtral, aux

intellectuels – n’ayons pas peur de les appeler par leur nom ! – de proposer de nouvelles formes d’expressions de l’expérience.

“ Proposer de nouvelles formes d’expressions de l’expérience ” ? Et cela, à quelle fin ? Le constat est qu’il est question de rapprocher deux identités, faire cohabiter deux cultures que tout semble opposer : traduire la réalité négro-africaine dans la sphère occidentale, ou encore écrire la dramaturgie africaine, le mode de pensée de l’africain en respectant les canons occidentaux. Difficile équation car « le théâtre est l’expression d’une culture. Il est par conséquent propre à une culture spécifique dont il dramatise les traits. » (L. Blédé, 2016 : 11).

Pour survivre dans un monde de rencontre, l’art dramatique fait sa mue, ouvre ses frontières, se décroïsonne pour répondre aux nouvelles aspirations de la représentation interculturelle. Elle abandonne un peu de soi, un peu de ses traits génériques pour permettre à d’autres genres de la féconder. En cela, la mise en scène de la vie communautaire africaine, la famille gérée par le frère en l’absence du père de Bintou est un signal fort du recours aux sources pour sauvegarder la cellule familiale, fondement de la vie communautaire. Comment comprendre cette volonté de Koffi Kwahulé de reproduire, faire vivre la culture africaine dans un cadre, un espace exclusivement occidental ? Ce schéma ne donne-t-il pas lieu de se pencher sur l’identité du genre dramatique dans de nouveaux contextes d’expression, d’écriture, de rencontre voire d’agression par d’autres genres littéraires ?

3. Bintou, du personnage migrant à la migration vers l’écriture dramatique trans-générique

L’art dramatique, pour ses théoriciens comme ses praticiens, est un art total en ce qu’il est le condensé de plusieurs arts. Parce qu’il est la société miniaturisée, il renferme tous les arts qui la mettent en exergue de même que les genres majeurs ce qui fait dire à J. P. Ryngaert (2014 : 17) que

Le théâtre aujourd’hui accueille tous les textes quelles que soient leurs provenances en abandonnant à la scène la représentation d’en faire apparaître la théâtralité et la plupart du temps, le soin

au spectateur d'y trouver sa nourriture.
L'écriture théâtrale a gagné en liberté et en
souplesse ce qu'elle a perdu en identité.

Loin de vouloir tronquer les aspirations et fondements du genre, la dramaturgie, art de la mimésis, miroir social dans un monde décloisonné, à elle aussi besoin de s'adapter, faire sa mue pour mieux traduire toutes les réalités. Elle ne peut s'enfermer dans un schéma rigide taillé selon une certaine mesure. Tout comme le personnage Bintou, elle a besoin à un moment donné de réclamer son autonomie et crier :

Bintou : [...] Je n'ai plus besoin de père. (*Bintou*, 6.
Gangsta Rap-t p. 38)

Il faut accorder à cette réplique toute sa quintessence en prenant en compte l'adverbe "plus" qui l'inscrit dans une volonté d'émancipation, de prise de distance et non de remise en cause de l'autorité parentale. Cette idée est d'autant plus fondée qu'au moment de franchir un grand pas, de recourir à sa source, de communier avec sa tradition par le rite de l'excision, Bintou réclame la présence de son père :

Bintou : Qui vous demande de m'élever ?
Mon père est-il au courant de ce que vous
mijoter ? (*Bintou*, 7. Viol p.42)

Comme Bintou dont l'attitude s'apparente à un paricide calculé, s'affranchir pour mieux aller à la rencontre d'autres cultures, la dramaturgie adopte une forme de renouvellement, de décloisonnement qui lui donne un aspect trans-générique. Koffi Kwahulé adopte un schéma unique. Son renouvellement du genre dramatique ne se fait pas dans un total désaveu générique, mais à travers l'introduction de techniques nouvelles, avec une structuration qui est un schéma unique pour cette pièce. Les canons originels quant à la structuration sont abandonnés : pas d'actes ou tableaux, encore moins des scènes. Cependant, le substrat de la construction est réinventé. Kwahulé souscrit à une nouvelle norme et nomme selon ses propres critères ce qu'il conviendrait d'appeler des scènes. Ainsi, l'œuvre *Bintou* se subdivise en sept parties avec une dénomination pour chacune d'elles : « 1. Tentations – 2. Jazz – 3. Fils – 4. Us – 5. Repentance – 6. Gangsta Rap-t – 7. Viol ». *Bintou* se soustrait donc à l'une des premières normes apparentes et visibles de l'art dramatique, celle de la structuration. Cette technique, cette volonté de refaire la structure n'est pas un fait fortuit, un coup de

tête ou une simple improvisation, mais une volonté manifeste du dramaturge K. Kwahulé (2008) qui s'exprime à ce propos en ces termes :

Au début, j'écrivais des histoires.
Maintenant j'écris des structures. Je me
donne une structure a priori. J'écris un
embryon d'histoire et la forme s'impose,
j'écris sans savoir l'histoire. Ce que j'écris,
ce n'est pas l'histoire mais la structure.

De l'attitude ancienne d'une structure figée à laquelle on insère une histoire, Kwahulé parvient à l'idée de structure dynamique à laquelle s'adapte une histoire. L'objectif n'est pas une simple mise à mal des canons génériques de l'art dramatique, mais plutôt cette volonté de permettre un champ de libre réflexion et expression au dramaturge pour que s'y meuvent sa production en fonction de son inspiration, mais aussi et surtout, en prenant en compte ses aspirations.

Parlant de la conservation de l'identité en allant à la rencontre de l'autre, Kwahulé, par le principe de la double énonciation, la relève en restituant à chaque personnage son identité première préalablement bafouée par les pseudonymes. Les propos de Bintou sont évocateurs :

Bintou : [...] J'avais peur que vous preniez
mal le fait que... Viens Okoumé, viens
mon tueur aux mains de soie, viens. (Elle
l'embrasse) Et toi, Kader, mon guerrier
chargés de poèmes secrets, viens (Elle
l'embrasse) Emmanuel, mon
Envoûtement... (*Bintou*, 7. Viol p.45)

" que vous preniez en mal le fait que...": ne sommes-nous pas tentés de poursuivre en ajoutant « le fait que, par ma faute vous ayez perdu votre identité, identité que je vous restitue à présent. » Ce recours à l'identité réelle intervient dans une scène où il est de manière sous-entendu question de rencontre surtout de culture comme le suggère la didascalie : « *Kelkhal est habillé en prince arabe, Blackout en prince africain et Manu, (...) en prince européen de la renaissance* ». (*Bintou*, 7. Viol p.45). L'apparition de princes dans une scène citadine moderne n'est pas fortuite. Elle est un recours à l'histoire, au passé glorieux de chaque peuple. Le prince incarne dans toute civilisation la souveraineté, un certain raffinement. Dans un même espace apparaissent trois princes de différents peuples. Ceci ne peut se faire que dans un moment de

confiance mutuelle, dans un souci de rapprochement sans complexe. Kwahulé institue une nouvelle société où il existe un véritable brassage culturel avec des identités réelles. L'art dramatique, dans la représentation du vraisemblable, du semblable au vrai, ne peut déroger à cette réalité, ce pour quoi il efface ses frontières génériques pour que plus librement d'autres genres viennent l'enrichir au risque de subir le sort du personnage Bintou. Nous accordant avec l'idée que « les structures des textes et leur bouleversement sont significatifs dans leur rapport aux structures sociales » (L. Blédé, 2001 : 60) aucun texte théâtral ne peut garder le même schéma qu'un autre étant entendu que les sociétés mises en scène sont différentes ou encore les réalités représentées sont variables. C'est à l'art dramatique d'adapter sa structure pour être en adéquation avec la praxis sociale tout en gardant sa substance générique au risque de subir le sort qu'a connu Bintou à la rencontre d'une autre culture. De même que les auteurs ont osé la marche vers l'ailleurs à la rencontre d'autres cultures dans bien d'autres espaces, comme nous le dévoile S. Chalaye (2004 : 27)

Ces écritures sont aussi des écritures embarquées, elles s'embarquent et osent la dérive loin des côtes, loin des sentiers battus, loin d'Afrique et d'ailleurs. Ce sont des écritures qui osent la digression narrative comme la digression culturelle et thématique et qui n'ont pas peur des chemins de traverse.

L'art dramatique joue sa survie dans son aptitude à s'ouvrir, à accepter les compromis novateurs sans pour autant céder aux compromissions qui pourraient altérer son identité.

Conclusion

Le parcours de Bintou, personnage éponyme, a inspiré une réflexion. Elle est un symbole type du déracinement. Elle s'est opposé à tout contact avec sa terre d'origine, l'Afrique, refus qui se solde par une tragédie comme une branche coupée de son tronc. Cette mort, l'on peut la lier à son acculturation. L'art dramatique, quant à lui, se perpétue, survit parce qu'il est dynamique et supporte, accepte l'hybridisme sans pour autant se défaire de l'essentiel de son identité générique. Le

rapprochement entre le parcours du personnage Bintou et l'art dramatique fait aussi apparaître une réalité existentielle du migrant : s'adapter, s'acclimater ou périr. Mais comment s'adapter demeure la véritable préoccupation. L'exemple de Bintou suggère, elle qui, ayant refusé le recours aux sources pour aborder l'ailleurs, connaît une fin tragique. Les dramaturges de la traversée l'ont bien assimilé, eux dont « les écritures sont enracinées en Afrique, mais tendues vers l'ailleurs. » (S. Chalaye, 2004 : 25) En même temps que se pose l'épineuse question de l'identité culturelle se pose aussi celle de l'identité générique. Comment définir un genre en dehors de ses canons esthétiques ou lorsqu'il subit l'assaut d'autre genre ? L'analyse nous fait nous accorder avec l'idée de R. Tro Deho et al (2015 : 27) qui dit que :

le rapport fusionnel des genres en gomme les frontières individuelles et les constitue en une sorte de mégagenre. Ce dernier n'est pas la somme arithmétique des genres réunis en son sein. Il est plutôt le résultat d'un processus d'hybridation qui, en évacuant les substrats normatif et prescriptif des genres fusionnés, les nie dans un même élan.

Cette lecture de *Bintou* a permis de montrer que l'abandon de certaines normes génériques de l'art dramatique, plutôt que de le fragiliser, est un moyen de parvenir à sa réinvention face à une tendance à l'adoption de l'écriture trans-générique. Cette nouvelle forme d'expression dramatique apparaît comme le fer de lance pour le repositionnement de l'art dramatique et pour sa survie.

Bibliographie

- Kwahulé Koffi** (2003), *Bintou*, Carnières, Lansman.
Blédé Logbo (2001) *Mélanges*, Abidjan, PUCI.
Blédé Logbo (2016) *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI.
Chalaye Sylvie (2004), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, Rennes, PUR.
Kwahulé Koffi (2008), « *Carnet de lecture n°13* » www.aneth.net , le 22/11/2013.

Ryngaert Jean Pierre (2014), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.

Stalloni Yves (2008), *Les genres littéraires*, Barcelone, Armand Colin.

Tro Deho Roger (2006), *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, l'Harmattan.

Tro Deho Roger et YAO Louis Konan (2015), *L'(in)forme dans le roman africain*, Paris, l'Harmattan.