

# LES LIGNES DE BOUAKÉ-LA-NEUVE

REVUE ÉLECTRONIQUE DES SCIENCES HUMAINES  
DE L'UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA

NUMÉRO

15

JANVIER

2023



ISSN : 2221-9730



**LES LIGNES DE BOUAKÉ-LA-NEUVE**  
Revue électronique des sciences humaines  
de l'Université Alassane Ouattara

**LES LIGNES DE BOUAKÉ-LA-NEUVE**  
**Revue électronique des sciences humaines**  
**de l'Université Alassane Ouattara**

Azoumana Ouattara : Directeur de Publication

Université Alassane Ouattara, Décanat  
BPV 18 Bouaké 01  
République de Côte d'Ivoire

**Téléphone:** (225) 01 03 58 91 04

**Courriel:** [azou\\_o@yahoo.fr](mailto:azou_o@yahoo.fr)

**Site Internet:** [www.leslignesdebouake-la-neuve.org](http://www.leslignesdebouake-la-neuve.org)

**ISSN : 2221-9730**

## **DIRECTEUR DE LA PUBLICATION**

Prof. Azoumana OUATTARA

## **CHEFS DE LA RÉDACTION**

- Prof. ABOLOU Camille Roger ;
- Prof. N'GORAN-POAMÉ Lea.

## **COMITÉ DE RÉDACTION**

- Prof. SORO Donissongui ;
- Prof. KOUASSI Yao Edmond ;
- Prof. TRO Dého Roger ;
- Prof. GUIBLEHON Bony;
- Prof. KANGA Konan Arsène ;
- Dr/Mc NIAMKEY Aka ;
- Dr KOUAMÉ Séverin.

## **COMITÉ DE LECTURE**

- Prof. IBO Lydie ;
- Prof. ZONGO Georges ;
- Prof. KOUAKOU Antoine ;
- Prof. DJAKO Arsène ;
- Prof. KOSSONOU Kouabena François;
- Prof. DEDOMON Claude;
- Prof. KOFFI Ehouman René

## **COMITÉ SCIENTIFIQUE**

- Prof. AKINDES Francis, Université Alassane Ouattara /IRD, Chaire UNESCO de Bioéthique;
- Prof. CANIVEZ Patrice, Lille III ;
- Prof. DEVERIN Yveline, Université Toulouse-le-Mirail ;
- Prof. DIBI Kouadio Augustin, Université de Cocody ;
- Prof. KERVEGAN Jean-François, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne ;
- Prof. KONATE Yacouba, Université de Cocody ;
- Prof. MARIE Miran, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris ;
- Prof. NUBUKPO Komlan Messan, Université de Lomé ;
- Prof. POAME Lazare Marcellin, Université Alassane Ouattara ;
- Prof. SAVADOGO Mahamadé, Université de Ouagadougou ;
- Prof. Gilles MARMASSE, Université de Poitier ;
- Prof. Jacques NANEMA, Université de Ouagadougou.

## LIGNE ÉDITORIALE

L'engagement scientifique des enseignants-chercheurs de l'Université Université Alassane Ouattara a contribué à mettre en place une revue ouverte aux recherches scientifiques et aux perspectives de développement. *Les lignes de Bouaké-la-neuve* est un des résultats de cette posture qui comporte le pari d'une éthique du partage des savoirs. Elle est une revue interdisciplinaire dont l'objectif est de comparer, de marquer des distances, de révéler des proximités insoupçonnées, de féconder des liens, de conjuguer des efforts d'intellection et d'ouverture à l'altérité, de mutualiser des savoirs venus d'horizons différents, dans un esprit d'échange, pour mieux mettre en discussion les problèmes actuels ou émergents du monde contemporain afin d'en éclairer les enjeux cruciaux. Ce travail de l'universel fait appel aux critiques littéraires et d'arts, aux bioéthiciens, aux géographes, aux historiens, aux linguistes, aux philosophes, aux psychologues, aux spécialistes de la communication, pour éclairer les problèmes publics qui n'avaient auparavant pas de visibilité mais surtout pour tracer des perspectives nouvelles par des questionnements prospectifs. La revue accueillera les contributions favorisant le travail d'interrogation des sociétés modernes sur les problèmes les plus importants : la résurgence de la question des identités, les enjeux éthiques des choix pratico- technologiques, la gouvernance des risques, les défis environnementaux, l'involution multiforme de la politique, la prise au sérieux des droits humains, l'incomplétude de l'expérience démocratique, les promesses avortées des médias, etc. Toutes les thématiques qui seront retenues couvriront les défis qui appellent la rencontre du travail de la pensée pensante et de la solidarité.

## CONSIGNES DE RÉDACTION

Normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines adoptées par le CTS/LSH, le 17 juillet 2016 à Bamako, lors de la 38ème session des CCI : « Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES/LSH). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue.»

### 1. Les textes à soumettre devront respecter les conditions de formes suivantes :

- ✓ le texte doit être transmis au format document doc ou rtf ;
- ✓ il devra comprendre un maximum de 60.000 signes (espaces compris), interligne 1,5 avec une police de caractères Times New Roman 12 ;
- ✓ insérer la pagination et ne pas insérer d'information autre que le numéro de page dans l'en-tête et éviter les pieds de page ;
- ✓ les figures et les tableaux doivent être intégrés au texte et présentés avec des marges d'au moins six centimètres à droite et à gauche. Les caractères dans ces figures et tableaux doivent aussi être en Times 12. Figures et tableaux doivent avoir un titre.
- ✓ Les citations dans le corps du texte doivent être indiquées par un retrait avec tabulation 1 cm et le texte mis en taille 11.

### 2. Des normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines

**2.1.** Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue.

**2.2.** La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

**2.3.** La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit :

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

- Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1.; 1.1.; 1.2; 2.; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

**2.4.** Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

**2.5.** Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante : - (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

- En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens(...)».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

**2.6.** Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

**2.7.** Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Editeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2<sup>de</sup> éd.).

**2.8.** Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur.

Par exemple :

### **Références bibliographiques**

AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.

BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.



## SOMMAIRE LESLIGNES

### GÉOGRAPHIE

- 1- **KOUASSI Konan**, Massification scolaire et risques épidémiogènes dans les établissements d'enseignement primaire de Béoumi (Centre-Côte d'Ivoire).....1

### SOCIOLOGIE-ANTHROPOLOGIE

- 2- **N'GUIA Jean-Claude, KONE Moussa, BRIGNON Tape Axel-Wilfried**, Scanographie de la certification foncière et gestion des conflits à Tagoura dans le Centre ouest ivoirien .....18

- 3- **TCHETCHE Obou Mathieu, AFFERI Adjoa Bénédicte**, Facteurs communautaires du travail des enfants en Côte-d'Ivoire : exemple de la communauté malinké à Abidjan .....34

### PSYCHOLOGIE

- 4- **KPENONHOUN Joël Paterson, Sylvie de CHACUS**, Le divorce à Cotonou : l'union de la société et ses institutions contre les enfants.....53

### PHILOSOPHIE

- 5- **OUÉDRAOGO Hamado**, La lutte contre les inégalités et la question du lien social.....66

- 6- **PALÉ Chantal épouse KOUTOUAN**, Le réalisme machiavélien et la praxis marxienne à l'épreuve de la transformation du monde.....80

- 7- **ZAMBLÉ Bi Zaouli Sylvain**, Le parlement local au secours de la démocratie moderne : la citoyenneté locale en question.....94

- 8- **DANGO Adjoua Bernadette**, Le caractère logico-philosophique du langage et la question du pragmatisme.....109

### SCIENCES DE L'ÉDUCATION

- 9- **KABORÉ Sibiri Luc, SOULAMA/COULIBALY Zouanso, ZOUNGRANA/OUEDRAOGO Valérie**, Éducation à la santé sexuelle et reproductive à l'école primaire au Burkina Faso : une analyse des perceptions et des connaissances des acteurs .....123

### HISTOIRE

- 10- **SORO Doyakang Fousseny**, Implantation et impacts des banques dans la région du Haut-Sassandra (1962-2020) .....140

## LITTÉRATURES

- 11- N'GUESSAN Konan Lazare**, Josué Guebo : rapport avec le français de Côte d'Ivoire.....**157**
- 12- GORE Orphée**, La condition animale dans *Une partie de chasse* d'Agnès Desarthe : stratégies discursives et modes de représentation.....**168**
- 13- BONY Yao Charles**, Le paradigme de l'insécurité et de l'insalubrité dans *Ville cruelle* d'Éza Boto.....**182**
- 14- KASSI Koffi Jean-Jacques**, La migration par l'écriture: un allégorisme de la transculturalité dans *Loin de mon père* de Véronique Tadjo.....**197**
- 15- KOUADIO Adjoua Philomène**, Réécriture de l'existant culturel musical baoulé et résilience militante : *Manka Talèbo* de Konan Roger Langui.....**209**
- 16- IFFONO Faya Pascal**, *Un Attiéké pour Elgass* (1993) : peinture romanesque de l'expression exilique des "naufragés" de Bidjan.....**224**
- 17- DOUKOURE Madja Odile**, Un entre deux cultures, lecture de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane.....**244**
- 18- Honorine B. MBALA-NKANGA**, Ntsame : Lire la construction des cultures de convergence dans *Histoire d'Awu* de Justine Mintsa .....**260**

\*\*\*\*\*

**Réécriture de l'existant culturel musical baoulé et résilience militante :  
*Manka talèbo* de Konan Roger Langui**

**KOUADIO Adjoua Philomène**  
Université Peleforo Gon Coulibaly  
Département de Lettres Modernes  
[kropi73lois@gmail.com](mailto:kropi73lois@gmail.com)

**Résumé**

L'écrivain ivoirien, Konan Roger Langui, sensible aux récents événements qui ont miné la société ivoirienne, exprime son ressenti par un lyrisme mortifère. Cependant, le poète, dominé par cette spirale de douleur provoquée par la situation sociopolitique en Côte d'Ivoire, son pays, réussit à faire paraître une résilience fondée sur une musicalité de son écriture. Ex-membre du bureau politique d'un des plus grands partis politiques de son pays (le PDCI-RDA : Parti Démocratique de Côte d'Ivoire), il concilie dans son texte poétique, mécanismes de résilience et musicalité. Cette contribution dégage la forme et le sens de cette écriture militante qui entremêle résilience et musicalité comme arme de combat, avec pour instrument de musique principal l'Attounglan. La sociocritique comme théorie d'étude et la méthode analytique sous-tendent ce travail qui révèle cette forme de résilience chez le poète.

**Mots clés** : résilience, musicalité, poème, l'Attounglan, écriture militante.

**Abstract**

The Ivorian writer, Konan Roger Langui, sensitive to the recent events that have undermined Ivorian society, expresses his feelings through a mortifying lyricism. However, the poet, dominated by this spiral of pain caused by the socio-political situation in Côte d'Ivoire, his country, succeeds in making appear a resilience based on a musicality of his writing. Ex-member of the political bureau of one of the biggest political parties of his country (the PDCI-RDA: Democratic Party of Ivory Coast), he reconciles in his poetic text, mechanisms of resilience and musicality. This contribution highlights the form and meaning of this militant writing that intertwines resilience and musicality as a weapon of combat, with the Attounglan as its main musical instrument. Sociocriticism as a theory of study and the analytical method underlie this work which reveals this form of resilience in the poet.

**Keywords**: resilience, musicality, poem, the Attounglan, militant writing.

**Introduction**

À l'image des poètes engagés avant-gardistes, Konan Roger Langui écrit sa colère et sa souffrance, face au néo-colonialisme de façon singulière. Il part en effet, de l'approfondissement de l'écriture de l'oralité basé sur les valeurs culturelles traditionnelles négro-africaines à l'affirmation d'une idéologie indépendantiste qui consiste à rendre les indépendances de ces pays opérantes aujourd'hui, avec une vision prospective. C'est dans cet état d'esprit que le poète présente son poème *Manka talèbo*, à travers un lyrisme et une rhétorique militante qui fait prévaloir sa résilience. Capacité de résistance mentale, la résilience est une aptitude révélée par l'écriture du poète ivoirien Konan Roger Langui. Son

œuvre, *Manka talèbo* Konan Roger LANGUI (2010), exprime le ressenti issu d'un contexte social empreint de douleurs et de traumatismes. La Côte d'Ivoire, pays de l'auteur a, en effet, vécu à partir de 1999, plusieurs événements sociaux traumatisants : coup d'État et régime militaire de 1999 à 2000, rébellion armée de 2002 à 2010 soldée par une partition du pays et crise post-électorale de 2010 à 2011 ayant occasionné des milliers de morts. À travers cette œuvre, Konan Roger LANGUI démontre sa capacité à surmonter les chocs traumatiques nés de cette situation sociopolitique dont il est témoin et surtout victime. Sous sa plume se dégage une musicalité établie par le tambour (l'Attoungblan) comme arme de combat. L'esthétique de son écriture tire sa source de la conciliation de la résilience et de la musicalité du poème. Cet intérêt nous conduit à la réflexion. Comment le poète réussit-il à styliser la musicalité comme support de sa résilience militante ? Pour répondre à cette préoccupation, la théorie d'étude de la sociocritique et la méthode analytique sont notre appui. Le poème *Manka talèbo* est construit en deux mouvements : le premier est une plainte rythmée par la douleur et la résignation, et le second met en exergue la résilience. Cette contribution met l'accent sur la musicalité, fondement de la résilience comme réécriture de l'existant culturel musical.

### **1. Résilience militante dans l'écriture du poète**

Le contexte sociopolitique ivoirien, ces vingt (20) dernières années, a été émaillé de troubles, de guerres, de meurtres et de traumatismes de toutes sortes. Ces turbulences de l'existence ont pour conséquence des dysfonctionnements relationnels et émotionnels. Cet environnement a accru les risques de troubles psychologiques ou du comportement au sein des populations. Il s'agit là d'un contexte de fragilité psychologique pouvant conduire à la vulnérabilité de ces populations. Ces turbulences de l'existence ont pour conséquence des dysfonctionnements relationnels et émotionnels. Dans le poème *Manka talèbo*, l'auteur, à la fois témoin et victime de cette situation, passe d'une inadaptation à la résilience.

Concept transdisciplinaire, la résilience s'appuie sur plusieurs disciplines : la psychologie, la médecine, la sociologie. Elle est un phénomène psychologique qui consiste à se reconstruire d'une façon socialement acceptable après un événement traumatique. C'est une grande force mentale face à l'adversité.

En sciences humaines, la résilience, selon Marie Anaut (2005, p.5) « *peut être considérée comme un processus dynamique impliquant l'adaptation positive dans le cadre d'une adversité significative* ». La résilience est donc un processus dynamique, du fait qu'elle soit un état d'esprit, qui s'articule autour de la souffrance d'abord et ensuite de la transformation d'un état de victime à un état d'acteur. Ainsi, le poète, victime de la situation

sociopolitique de son pays, qu'il peint, a su développer une résilience qui prend sa source dans un phénomène de réécriture de l'existant culturel musical Baoulé<sup>1</sup>, son groupe ethnique. La première strophe du poème (p.13 v1-7), met en exergue le tambour (l'Attoungblan) qui « bat », qui « chante », et qui « parle » ensuite (p.13v15). L'on y rencontre une formule introductive tributaire du langage tambouriné chez les Baoulé.

Il battait ainsi,  
Ainsi battait le tam-tam rituel !  
Le Tam-tam du supplice battait  
L'affreuse mêlée de mon peuple !  
L'Attounglan ce jour-là a chanté à tue-tête  
à tue-corps  
à tue-rêve

Le tambour qui bat ici avec insistance incite à la révolution, à la délivrance, à la libération donc au combat. Malheureusement, le poète comme le peuple sont plongés dans un état de résignation total. Le tambour lance un appel qu'il réitère « à tue-tête, à tue-corps, à tue-rêve ». Cet appel est un cheminement du discours poétique tambouriné pour un rassemblement du peuple. Le tambour émet donc des sons, des messages codés, un rythme que seuls les initiés comprennent. À chaque séquence rythmique correspond une idée développée. Ainsi, de la page 13 à 21, nous avons une plainte qui révèle des idées de luttes inachevées, d'affrontement, de sinistre, de meurtre. Selon Amoa Urbain (2002, p.112-113) « *Le discours tambouriné en général est un ensemble de devises, de proverbes, de dictons conservés dans la mémoire du tambour...ces textes obéissent à une structure interne aux contours presque immuable* ».

À la différence des textes anciens, le discours du poète emprunte une structure singulière, d'une poéticité remarquable, car celui-ci crée et improvise. Les vers ci-dessus présentent des symboles tels que la tête, le corps, le rêve, qui renvoient respectivement à la prise de conscience, au combat et à la vision de liberté. Mais la sonorité percutante émise par le tambour et son insistance révèlent un trouble de comportement du peuple qui ne réagit pas. Cela est illustré par cet appel au rassemblement et à la lutte de libération lancée par le tambour au début du poème. Le poète, en effet, fait d'abord alterner l'émission du message du tambour et l'interpellation à l'écoute : *Il battait ainsi* (p.13v1), *Ecoute cette chanson* (p.13 v8), *Il battait* (p.13 v12), *Ecoute donc* (p.13 v16), *Ecoutez* (p.13 v23). Ce discours imagé est

---

<sup>1</sup> Ethnie ou peuple du centre de la Côte d'Ivoire d'où est originaire le poète.

ponctué par des formules rythmiques et des refrains qui se présentent ainsi : l'auteur place le présentatif « voici » entre le message et l'interpellation pour décrire et expliquer le traumatisme provoqué par les événements sociopolitiques de son pays. À cela s'ajoute *le cri* (p.18 v21-22), des lamentations, des exclamations et, des interjections telles : *Mon Dieu* (p.15 v13), *Que me vaut* (p.16 v14-15), *Ô ma terre* (p.20 v25-26/p.22 v2), *Ces morts* (p.21v11), *Ah ! Minanbo* (p.21v 15). La douleur et l'angoisse sont telles que les instruments de musique, armes de prédilection du poète, se sont définitivement tus : *Le Kôra plus jamais ne chantera !* (p.14), *Ce que plus aucun Tôwa<sup>2</sup> plus jamais ne rythmera !* Il n'y a plus de joie, plus de vie. Le poète, à partir de certaines représentations de ce passé douloureux ivoirien, vulgarise, par des symbolismes, des informations anciennes et nouvelles sur cette situation qui a ébranlé le pays. Il s'agit de l'espace ; *Sakassou*<sup>3</sup> (p.14v21, allusion aux combats meurtriers de Sakassou en 2002), *Minanbo*, (p.21v15, village dans la Sous-préfecture de Tiébissou, centre de la Côte d'Ivoire et théâtre de combats en 2002), *Guitrozon* (p.14 v22, allusion aux massacres de populations de ce village de l'Ouest de la Côte d'Ivoire en 2002), Bouaké (allusion aux combats dans cette ville, la deuxième plus grande ville au centre du pays, p.34v15), Korhogo (p.34v10-11 allusion à la scission du pays en deux zones). Ces symboles ont aussi trait aux et aux faits. Pour les personnages, il s'agit de : les Mao trahis, les Che qu'on éventre (p.18v7, p.35v25-26), allusion faite aux leaders ivoiriens victimes). Concernant les faits, le poète révèle le festin Rubinal, (p.17v3, allusion faite à un colon qui aurait servi de repas dans une localité du Sud ivoirien pendant la lutte d'émancipation).

La thématique de la mort, brutale et implacable, afflige, suscite l'angoisse, la douleur, la désolation, le bouleversement et le désarroi du poète et de son peuple. Cette vulnérabilité liée au contexte sociopolitique ivoirien est la source du dysfonctionnement inadéquat entre le langage du tambour et le peuple. La voix du tambour, l'attoungblan, reste à ce niveau une plainte lugubre et funeste. De sa rythmique ressortent des idées de lutte inachevée, d'affrontement, de troubles sociaux, de guerre, de danses de meurtres, de souffrance, de sinistre, de deuil, de sang et de mort. Cet hymne de la décadence que tonne le tambour (p.13-26), laisse le poète et le peuple dans une résignation malade. À ce chant funeste s'ajoute, la reprise des refrains par d'autres instruments tel « *le tambour du Congo, de l'Algérie* » p.24. Cette stylisation est produite par la rhétorique discursive du tambour, une rhétorique militante à travers des symboles expressifs comme l'Algérie, le Congo (pour faire allusion à la guerre de libération en Algérie et au combat de Patrice Lumumba du Congo). Pour retrouver

---

<sup>2</sup> Gourdes utilisées pour la danse du Goly, masque de réjouissance Baoulé.

<sup>3</sup> Capitale du pays Akan (Baoulé).

l'équilibre, le poète met en exergue la fonction du tambour qui est de réveiller, de conduire à une prise de conscience. Il le fait passer de l'intégration du choc à la réparation, par l'évocation de référentiels réels et imagés : *tambour du Congo, de l'Algérie, Eburnéen, tambour zimbabwéen* (p.24-28). Ces noms de pays africains sont de grands symboles de luttes d'émancipation. L'auteur cherche à réorganiser sa pensée à cette nouvelle écoute du tambour.

Ainsi, à partir de la page 22 vers 18 déjà, le poète réagit à l'appel du tambour auquel il se substitue. *Qu'elle gicle ainsi ma parole de tam-tam* (p.22 v18)/ *Ah ! Le verbe* (p.23 v1), il accuse ; *vous* (p.23 v 5, 10, 16, 22, /p.24 v4)/*Comment osez-vous ?* (p.25 v15). À la page 26 enfin, le poète retrouve peu à peu ces forces : *Voyez Comment Je déterre l'âme des mots* (p.26 v8-10) ; *Que vienne enfin l'heure des muses polaires Avec ces mots qui rampent Pour la guérilla imminente !* (p.27 v 6-9). Il revendique des mots symboles comme des armes de combats (p.27 v19 à p.29), associant le souvenir de certaines souffrances dans d'autres pays de l'Afrique noire tels, le Congo (p.24, 28), l'Éthiopie (p.27) ainsi que le peuple éburnéen (p.24), et la rengaine zimbabwéenne (p.26). Mais, la résilience ne s'établira effectivement qu'à l'invocation d'un personnage mythologique Haïtou<sup>4</sup>, « *Atokoly Yaha Ko'ngo!* » La force de la puissance invocatrice des ancêtres le rassure, l'inspire et le propulse. Il fait des prières (p.29v25, p.30v1,v12,v14). Il manifeste enfin le désir de parler, c'est-à-dire, de passer à l'action. Ainsi, il retrouve enfin sa force initiale, son inspiration, la parole pour agir (p.31v3-4) *Je parlerai pour qu'à jamais* (p.31v9-10) *Ah ! Que se libère ma voix, Ah ! Parole* (p.31v15), *Parole* (p.32v1, 13). Ici, la parole nous ramène enfin à la voix, au discours, à la création, au rêve, donc à la résistance.

Cette résilience militante tire sa source dans le rôle joué par les instruments de musique, surtout celui de l'Attoungblan, le tambour parleur, dans le poème. Les marques de résilience tels la danse, le chant, la chanson, le cri, l'espace, l'évocation de personnage mythologique, la prière, la voix, constituent ainsi, des voies d'exhortation à l'apaisement, à la sérénité, à l'action face à la douleur et l'émotion dans le poème. La fonction des instruments de musique le long du texte poétique révèle également un équilibre intermédial de la poésie de Konan Roger Langui. La poésie et la musique émergent en effet dans son écriture. Le croisement de ces 2 médias (la poésie et la musique) dans l'écriture militante de l'auteur nous renvoie à l'intermédialité. Le jeu médiatique qu'introduit le tambour (l'Attoungblan auquel les autres tambours font écho par la reprise des refrains, p.24) et l'harmonie produite par le rôle de l'ensemble des instruments de musique dans le texte (les tambours, l'orgue, la flûte

---

<sup>4</sup> Un canton Baoulé de Tiébissou d'où est originaire le poète.

p.33v14, p.36v7) constituent une innovation qui rend compte de la résilience militante du poète ci-dessus développée à travers la musicalité du poème. Selon Müller Jürgen Ernest (2000, p.106) « *Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire à la notion d'intertextualité dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens lié à des interactions médiatiques* ». Robert Fosting Mangoua (2015, p.162) indique aussi que « *la littérature dialogue avec la musique, second média en présence dans le poème de Mveng* ». Cette présence de médias dans le corpus où s'exprime la poésie du tambour dégage un enjeu vital pour le poète dans la mesure où ils constituent le socle de sa résilience.

Le poète apporte une innovation à partir de cette rupture. Allant dans ce sens, Mechoulan Éric (2014, p.5) écrit : « *l'intermédialité peut désigner les déplacements, échanges, transfert ou recyclages d'un média bien circonscrit dans un autre* ». Dans le poème Manka talèbo, il s'agit d'une réécriture du langage tambouriné adoptée par l'auteur. Le tambour est porteur de l'histoire de son peuple, à travers les faits et les événements mémorables qu'il évoque. Ces faits ou événements révèlent l'idéologie et l'attitude des gouvernants et des Africains que le poète dénonce dans le texte. En ce qui concerne son idéologie, cette forme de stylisation est une configuration relationnelle et familiale du contexte sociopolitique ivoirien basée sur une vulnérabilité liée à l'environnement du poète. Cela explique la tonalité lyrique de son poème, surtout son état d'âme.

## **2.Mécanismes psychiques de la résilience chez le poète**

La résilience du poète est issue de son environnement socio-culturel et psycho-affectif. C'est un processus en trois étapes en général, selon Serban Ionescu (2012, p.19-32) « *La résilience peut être vue comme un deuil en trois phases : le traumatisme, l'état dépressif, l'assimilation du deuil avec survenue de la résilience* ». Après avoir développé le traumatisme subi par le poète et son état dépressif dans la première partie du travail, nous allons démontrer le mécanisme psychique de sa résilience. C'est un mécanisme défensif psychique qui fait appel à la personnalité du poète et à son environnement socio-affectif. C'est pourquoi Boris Cyrulnik et Gérard Jorland écrivent :

« Face aux événements aversifs, les facteurs de protection deviennent des mécanismes médiateurs de la résilience. Ce processus multifactoriel provient de l'interaction entre l'individu et son environnement socio-affectif. (...) Cela passe par un processus de mentalisation faisant appel aux représentations psychiques et à la symbolisation des affects, pour mettre en pensée, conférer un sens à la blessure »



Dans le cas de l'interaction entre le poète et son environnement, le texte met en exergue la référence à l'espace réel, fictif ou imaginaire à travers des images expressives ou la symbolisation abonde : Eburnéen, Congo, Algérie, le tambour Ebrié, l'Éthiopie, Zimbabwe, Manéga. Dans le second cas, il s'agit de l'intellectualisation car le poète (enseignant-chercheur à l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire) est un initié, un homme de culture doté d'une connaissance traditionnelle et moderne.

Dans ce processus, il s'agit d'une confrontation au trauma et une résistance à la désorganisation psychique d'une part et à l'intégration du choc et sa réparation d'autre part. Il débute chez le poète, de façon individuelle par une compétence sociale, l'altruisme, la sociabilité, l'empathie, la popularité, à travers le choix du tambour. Cet instrument de musique est un grand symbole traditionnel et communautaire, qui se joue à des occasions solennelles et de grand deuil. Cela implique un rassemblement, une forme de solidarité sociale, spirituelle, idéologique à l'exemple de la lutte d'émancipation en Algérie (p.24-26), du tambour Ebrié (qui permettait aux peuple Ebrié solidaire, de se cacher des colons (p.28v19,)), de l'Attounglan Eburnéen « *Quand parle le tam-tam de mon âme* » (p24v17-25).

Le tambour est un support affectif qui favorise une interaction chaleureuse et positive. Ce niveau de résilience sociale qui implique la société et la culture, la communauté religieuse (la prière) ou idéologique, révèle des valeurs d'entraide et de tolérance sociale. Il révèle également une diversité des supports et des ressources sociales, pour le ressaisissement de soi, la reconstruction, un rebond psychologique avec une force de mobilisation. le mécanisme de défense mobilisé par le poète à travers la musicalité du poème : les sonorités de l'Attounglan, de la chanson, du chant rituel de libation, de la musique (p.29, 31-35, timbre d'orgue, de flûte), de la voix, du cri. Tous ces facteurs de résilience résultent de l'expérience traumatogène (circonstance potentiellement traumatique) qui met en jeu le risque vital (physique, psychique), un éprouvé d'agonie psychique décrit ci-dessus au point de placer le poète et le peuple dans une posture de résignation complète.

Cependant, il réussit à trouver la capacité à continuer la lutte, à retrouver un état d'équilibre après ces événements exceptionnels. Il devient autonome puisque désormais, il bat lui-même le tambour (p.25v27-30), lui intime l'ordre de battre et de chanter un nouveau chant (p.46 v22-25). Cette capacité d'être autonome, d'adaptation et d'innovation stylistique, cette descente vers les profondeurs à partir du tambour, suit le mode de la psychanalyse phénoménale. Selon Pius Ngandu Nkashama (2015, p. 34 et 42),

*« à l'intérieur d'une psychologie phénoménologique générale, les Négro-africains possèdent une psychologie phénoménologique particulière... ce mode de connaissance emprunte la voie*

*de la discursivité phénoménologique, c'est-à-dire, de l'expression psychologue de la perception, par la médiatisation de la sensorialité (et des organes sensoriels) ».*

La résilience du poète survient par l'effet que produit la musicalité des instruments de musique sur son âme et son état d'esprit. La tradition ou la culture Baoulé dans laquelle celui-ci s'enracine est une constitution psychique qui lui permet de s'exprimer et d'agir en répondant à l'appel du tambour. Il s'agit d'une musique intérieure conduite par la rythmique du poème.

### 3. Musicalité, support et constituant psychique de la résilience chez le poète

La musicalité du poème de l'auteur représente des stratégies ou des mécanismes qui le conduisent à la résilience face à l'adversité. Pour raffermir, en effet, sa force intérieure, l'auteur se fonde sur elle, précisément sur le langage du tambour akan : l'Attoungblan. La réalité du discours de résilience du poète prend sa source dans le rythme du tambour. À ce sujet, Pacere Titinga Frédéric (1991, p.5) écrit que le tambour est le « *Porte-parole des cœurs, qui n'ont jamais rythmé, même pour des pas vers le soleil, mais qui ont révélé, et révèlent, la voix des ancêtres qui dorment sur la terre, pour la construction des fils et du monde des hommes* ». L'écriture poétique dans *Manka talèbo* de Konan Roger Langui a pour support principal le Tambour : l'Attounglan.

À cela, le poète ajoute la musique, le cri, le chant, la voix. Il s'inspire de pratiques culturelles de son terroir pour adopter une stratégie verbale militante de son environnement socioculturel. Son poème a une forme spiralée marquée par des formules rythmiques : ce sont des formules rythmiques évolutives par un jeu de relais constant et répétitif. Il s'agit de répétition de séquences, de mots ou de formules ritualisées (introductives ou en un rituel de clôture des séquences du poème). Elles fonctionnent ainsi dans le poème:

Tableau de mise en rapport entre la musicalité et la résilience du poète

SÉQUENCES ET MUSICALITÉ	FORMULES RYTHMIQUES	IDÉES	ISOTOPIE
p.13-21 Tambour, chanson, complainte, aucun Towâ	Il battait, écoute, écoutez, voici, mon Dieu, toutefois, c'est pourquoi, Que, le cri, ô ma terre	Lutte inachevée, guerre, affrontement, troubles sociaux, meurtre, souffrance, sinistre	Douleur, angoisse, désarroi, deuil, mort

p.21-24 Tambour, chant funeste, danse, hymne de la décadence	Ces morts, ah! il battait, ô ma terre, qu'...ma parole, que, ces verbes, ah!, tiens!, vous, bientôt,	Souvenir, cauchemars, désarroi, accusation, nouveau langage	Peur, audace
p.24-26 Tambour du Congo, de l'Algérie, refrains complaintes	Il battait, mais, voyez, j'écoute, elle roucoule	Révolte, tribulation, crime, agonie, souvenir de la lutte coloniale	Deuil, éveil des consciences
p. 26-28 Tambour zimbabwéen	Il battait, écoutez, que vienne, je revendique, des mots	Agonie, guérilla, obus, armes, mort, maladies, haine, lutte de libération nationale	Combats, résistance, résilience,
p.28-29 Tambour Attounblan , timbre d'orgue, refrain, mélancolie	Il battait, et voici, c'est pourquoi, des mots, je veux	Querelle, résistance, libation	Révolution, liberté
p.29-30 Tambour	ô que me vienne, A cette génération, Elle, Là où tous les morts se sont trompés,	Invocation, Prière	Méditation  Récidive
p.31-33 Paroles, voix du coryphée, voix du tam-tam, voix au timbre de coryza, flûte	Mon Dieu, voici, je parlerai, Ah!, Ah! Parole, Maître et serviteur, voici, silence, maintenant, danse!	Revanche, guerre, lutte d'émancipation,	Rêve, espérance, innovation ou création
p.33- 35 Tambour du griot, litanie sismique, chanson	Ainsi battait le tam- tam, Alors, je ferai, je maudirai,	Nationalisme, lutte de libération	Rêve, espérance

des orphelins	Korhogo, c'est une histoire, de nègre, et si tu veux, Mais installe-toi		
p.35-36 flûte charlatanesque, hymne d'Abel et Caïn	On pâit de famine, rarement te dis-je, à moi Dinard! l'hymne grandiose, l'éternel pas à pas	Traîtrise, empoisonnement, l'esclavage	Récit
p.36-39 Tambour, le chant dé-gamme	Ce n'est plus que l'heure, et maintenant suis-moi, je dis bien ouste, quel ange à prédit ta naissance, tu ne seras jamais, Mais Hélas! comment, comment te dire NON, comment faire le rebelle, ôte de mes poignets, vois, voici enfin	Prise de conscience, lamentation, langue pervertie, corruption	Action, désillusion
p.40- 43 Tambour, l'Attounblan pleure, chant de l'oracle, de promesse, le cri	Pour ce jour, savoir discerner, le salut est à prendre, écoute, apprends-le à tes dépens! laissez chantez, c'est pourquoi, Je crie contre, car j'ai la force des rois,	Description d'évènement tragique, colère, révolte, affrontement, prière nouvelle	Défi, résistance, unité

p.43-47 Tambour, le tam-tam épervier tonne, danse promise, appel du tam-tam des arènes, chant nègre, chant rudéral, chant étranglé	Nous voici, mais écoute, c'est pourquoi, A toi, offre toi à l'appel, viens, notre chant, qui pète, notre pauvre chant, viens à l'écoute de ce chant, qu'il s'en aille, mais qu'il tonne, tiens!	Révolution, lutte de libération	Résilience, action
p.47- 48 Tambour, hurlement, cri rageur des Almamy	Ainsi battait-il, voici, Il nous faut être marqué au fer, il nous faut surgir, elle sera tendue	Stratégie de combat	Agir, action, empreinte, surprendre
p.48-56 Tambour, un refrain de jazz, une mélodie robuste, chant du cyclone, le chant des empreintes, danse croisée, cri palpitant, refrain de mon empreinte, tam-tam de survie	Bats, bats, il nous suffira..., écouté donc, écoute, les voici, écoutons, tiens, pour vous, elle sera, contre la danse croisée, Empreinte, ainsi soit-il, ensemble, me voici	Autonomie, résistance	Liberté, souveraineté, résilience

Le choix du tambour, l'Attounglan, par le poète, est un choix d'une vue positive par la reconnaissance des valeurs traditionnelles propres à celui-ci, et qui imposent respect et révérence. Le langage tambouriné est un langage d'initié dont les messages viennent des ancêtres, donc des profondeurs. C'est en général une organisation de discours social avec une rhétorique discursive adaptée. Le discours social du tambour se manifeste en quatre moments : une séquence de présentation, l'invocation et l'adresse aux puissances invisibles de la région, l'exposé des motifs du rassemblement, la sollicitation des bénédictions. Dans le

corpus, le déploiement du langage tambouriné débute brutalement et suscite l'inquiétude à travers un appel insistant du tambour au rassemblement pour militer en faveur de la liberté du peuple. Cela est indiqué par la formule introductive, représentée par les sept premiers vers du texte poétique (p.13 V1-7). Cette formule rythmique introductive est ritualisée du fait du caractère sacré de cet instrument. La structure du discours tambouriné est fondée sur le phénomène réitératif. Les diverses répétitions, variées ou évolutives marquent l'introduction de thèmes nouveaux et par cela, un changement rythmique diversifié.

Dans le poème, comme en témoigne le tableau ci-dessus, ces répétitions sont cycliques avec des effets rythmiques variés, ponctués par des refrains, des chansons (complaintes, des orphelins) des chants (funestes, de l'oracle, de promesse, de cyclone, des empreintes), des sons de tambour (que reprennent d'autres tambours d'Afrique noire), marque de polyphonie, des sons de flûte (qui varient), des hymnes, des danses, des timbres d'orgue, des chants mélancoliques, des voix (de coryphée, au timbre de coryza), la cacophonie, le cri, le chant nègre, une mélodie. Toute cette orchestration dans le poème confère à celui-ci un air de jazz. Comme l'écrit Jürgen Müller Ernest (2005, p.111): « *La poésie est le lieu d'un processus qui atteint ses effets les plus intenses par la musique et la musicalité* » ; et, Léon Yepri d'ajouter (2012, p.81), « *les instruments sont le fondement véritable d'une expression littéraire d'une grande originalité* ».

Cette musicalité constitue un indicateur clé de l'imbrication de la poésie et de la musique dans *Manka talèbo* de Konan Roger Langui. Ainsi, la forte récurrence des répétitions rend le texte sonore, musical, doublé d'un écho de tambour le long du poème. Les répétitions en œuvre sont la révélation d'un thème ou d'un sujet abordé par le poète. Il existe une relation entre cette répétition et la suite du discours. Ce phénomène réitératif rend le texte poétique dynamique. Les segments discursifs périodiques traduisent le retour réitéré des faits évoqués et leur réévaluation.

Lorsque le tambour doit développer un thème, chacune de ses idées doit être représentée par une expression consacrée : ce qui justifie les juxtapositions et les répétitions de mots, de phrases. Cette forme d'écriture dégage une certaine esthétique, qui suscite le décodage des symboles proférés par le tambour (parole sacrée des ancêtres) ; c'est un langage d'initié décodable par la connaissance du langage tambouriné et de sa rhétorique discursive. Le tambour est substitué à un personnage (p.31 V8-13) qui parle (tambour parleur), qui donne des ordres, qui commande l'action. La récurrence de « tambour » (voir tableau) dans le texte focalise l'attention du lecteur et fait de cet instrument le personnage principal qui oriente. Il est, selon Pierre N'da, (1999, p.208) « un instrument de focalisation ». Quant à Georges

Niangoran-Bouah (1981, p.192), il explique que « *les tambours assurent le rythme et parlent* ». Ainsi, le poète attribue dans le corpus, une fonction honorifique de commandement au tambour, à travers la musicalité du poème, dont la manifestation thématique, riche et diversifiée, est dotée des conseils prophétisés par la voix des ancêtres que symbolise le Tambour. Au commandement donc du tambour, à partir de la musicalité produite, le poète plonge soit dans un lyrisme total avec un état d'âme de résignation, soit dans une posture de résilience pour une lutte de libération de son peuple comme présenté par le tableau ci-dessus. Ces séquences ou formules rythmiques constituent des temps forts dans le poème et orientent vers une musicalité singulière. La réitération de segment discursif ou cette récurrence autoréférentielle initie ou intègre un groupe de vers à tonalité, entrant en un parallélisme symétrique avec les précédents.

Le poète procède également à une répétition syncopée (à l'aide de silences brefs, de temps forts) comme une emphase pour insister sur ce qu'il présente ou ce que dit le tambour. Sa poésie s'enrichit de forme artistique avec l'intrusion de danses, de chants et de chansons. L'évocation du chant nègre et celle de chœur consacrent une imitation de personnes résilientes à l'époque de l'esclavage et traduisent la solidarité, un facteur de résilience vu comme l'entretien de contacts sociaux. Le poète renforce son estime personnelle, à travers l'évocation de son village, son lieu de naissance, son histoire, l'histoire de Tiébissou, de Minanbo...des Ivoiriens, voire l'histoire des peuples noirs. Le poète gagne ainsi en assurance de son efficacité personnelle dans cette lutte, et retrouve au final son chemin, son équilibre.

Le poète, à partir de cette pratique culturelle traditionnelle stylisée, parvient à une création poétique, un art engagé, avec une esthétique singulière, dans sa quête d'indépendance réelle du peuple noir, de liberté définitive de ce peuple. Il l'écrit ainsi dans *Wandi Bla !* (Konan Roger Langui, 2014, p.71, 73)

*(« Ce combat devrait s'envisager dans un militantisme d'éveil progressif (...), nos indépendances doivent être vues comme le témoignage des luttes existentielles qui doivent se convertir en une vision qui doit nécessairement inventer l'avenir (...) Notre vision s'articule sur le fait(...) d'un appel à poursuivre ainsi la conquête de notre dignité par l'exercice effectif de notre indépendance ».* C'est l'affirmation d'une idéologie indépendantiste qui consiste à prôner l'effectivité des indépendances à travers la lutte existentielle, mais qui doit poser les bases d'une vision prospective.

## Conclusion

La musicalité, support et constituant psychique de résilience chez le poète, lui permet de transcrire l'histoire récente de la Côte d'Ivoire, à travers une esthétique basée sur l'existant culturel musical traditionnel et moderne. Le plus important dans le développement de sa résilience, c'est le regard qu'il porte sur son environnement, sur lui-même, face à l'adversité et sa perception de la situation, pour se projeter. Ici, la résilience s'assimile à une réécriture de l'existant culturel musical de l'auteur. Cette musicalité constitue un accompagnateur dans le processus de résilience du poète. Nous avons mis en évidence résilience militante et musicalité chez Konan Roger Langui à travers les caractéristiques de son écriture marquées par des formules rythmiques à répétitions cycliques évolutives, et syncopées, signe de l'esthétique poétique de « Manka talèbo ».

## Références bibliographiques

- AMOA Urbain, 2002, « *Poétique de la poésie des tambours* », Paris, L'Harmattan.
- ANAUT marie, 2005, « *Le concept de résilience et ces applications cliniques* », *Recherche en soins infirmiers*, vol 3, N°82, pp.4-11.
- CYRULNIK Boris, JORLAND Gérard, 2012, « *Résilience, connaissances de base* », Odile Jacob.
- IONESCU Serban, 2012, « *Origine et évolution du concept de résilience* » in *Résilience, connaissance de base*, Odile Jacob, p.19-32.
- FOSTING-MANGOUA Robert, « *Poésie et intermédialité dans Balafon d'Engelbert Mveng* », *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*, Douala, Edition Ifrikiya, p.157-171.
- KAMKI Alain Poaire, 2012, *Poésie et intermédialité dans Balafon d'Engelbert Mveng* in « *Écritures camerounaises francophones et intermédialité* » (dir. Robert Fostsing) ; Yaoundé Ifrikiya, coll. "Interlignes" p.157-171.
- LANGUI, Konan Roger, 2010, « *Manka talèbo ou chant rituel pour l'Afrique* », Paris, Publibook.
- LANGUI, Konan Roger, 2014, « *Wandi Bla! Suivi de Manifeste du courant indépendantiste* », Anyama Côte d'Ivoire, Didiga.
- MECHOULAN Éric, 2014, « *l'intermédialité ou comment penser les transmissions* », Création, intermédialité, dispositif, Fabula.



NIANGORAN-BOUAH Georges, 1981 « *Introduction à la drummologie* », Abidjan, Edition Sankofa.

PACERE Titinga Frédéric, 1991, « *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique* », Paris, l'Harmattan.

N'DA Pierre, 1999, « Onomastique et représentation textuelle du héros éponyme chez Bernard Dadié. L'exemple de Climbié » in *Bernard B. Dadié, conscience critique de son temps*, Abidjan, CEDA.

PIUS Ngandu Nkashama , 2015, « *Négritude et poétique : une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor* », Paris, l'Harmattan.

YEPRI Léon, 2012, « *Comprendre Hommage au Professeur Edmond Jouve de Maître Titinga Frédéric Pacéré* », Burkina, l'Harmattan.