

Journal International des Sachants

REVUE SCIENTIFIQUE
PLURIDISCIPLINAIRE



Journal International
des Sachants



Fréquence
TRIMESTRIELLE

ISSN-P : 3079-3009

ISSN-L : 3079-3017

www.revuejds.net

info@revuejds.net

**Volume 1,
Numéro 3,
Novembre 2025**



**LES ÉDITIONS
CROCO**



**Journal International
des Sachants**



Revue scientifique pluridisciplinaire

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

Site web: <https://revuejds.net/>

Email : revuejds@gmail.com

Publié en Open Access



Abidjan, République de Côte d'Ivoire

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

INDEXATIONS ET REFERENCEMENTS INTERNATIONAUX

Pour toutes informations sur les indexations et référencements internationaux du **Journal International des Sachants (JDS)**, consultez les bases de données ci-dessous :



<https://sjifactor.com/passport.php?id=24370>



<https://journalseeker.researchbib.com/view/issn/3079-3009>



<https://ascidatabase.com/masterjournalist.php?v=3079-3009>



<https://ipindexing.com/journal-details/Journal-International-des-Sachants-/2526>



<https://www.entrevues.org/revues/journal-international-des-sachants/>

Impact factor : SJIF 2025 : 3.767

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

REVUE ELECTRONIQUE

Journal International des Sachants (JDS)

Revue Scientifique pluridisciplinaire

ISSN-P: 3079-3009 (Print ou imprimé)

ISSN-L: 3079-3017 (Online ou en Ligne)

Equipe Editoriale

Directeur de publication : Les Éditions Croco

Rédacteur en chef : SANOGO Tiantio Epouse BAMBA, INSAAC, Côte d'Ivoire

Chargé de diffusion et de marketing : ETTIEN N'Doua Etienne, UFHB, Côte d'Ivoire

Webmaster : KOUAKOU Kouadio Sanguen, UAO, Côte d'Ivoire

Comité Scientifique

ADOUBI Thierry Hugues, Maître conférences, Université Alassane Ouattara ;

ALLABA Djama Ignace, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;

ASSEKA Tchoman François, Maître de conférences, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

ASSUÉ Yao Jean-Aimé, Maître de Conférences, Géographie, Université Alassane Ouattara ;

BA Idrissa, Professeur Titulaire, Université Cheikh Anta Diop ;

BAKAYOKO Mamadou, Maître de Conférence, Université Alassane Ouattara ;

BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara ;

DIARRASSOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;

FAYE Valy, Maître de Conférences, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;

KAMARA Adama, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;

KAZON Diescieu Aubin Sylvere, Maître de Conférence, Université Félix Houphouët-Boigny ;

KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur titulaire, Université de San-Pedro ;

N'DAH Didier, professeur titulaire, Université d'Abomey-Calavi ;

OULAI Jean-Claude, Professeur titulaire, Communication, Université Alassane Ouattara ;

SARR Nissire Mouhamadou, Maître de Conférences, Université Cheikh Anta Diop ;

SILUE Oumar, Maître conférences, Université Alassane Ouattara ;

TOPPE Eckra Lath, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

Comité de lecture

AYENON Séka Fernand, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 KANGA Kouakou Hermann Michel, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;
 KAZON Diescieu Aubin Sylvere, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 KONAN Koffi Syntor, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;
 MAMADOU Bamba, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;
 MEITÉ Ben Soualiouo, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 OZOUKOU Koudou François, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 SIDIBÉ Moussa, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;
 SILUE N'tchabétien Oumar, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;
 TRAORE Amadou, Maître de Conférences, Université de Ségou

Comité de rédaction

AHOUE Jean-Jacques, Assistant, Université de San-Pedro ;
 ASSEKA Tchoman François Maître de conférences, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 BALDÉ Yoro Mamadou, Maître-Assistant, FASTEF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;
 BAMBA Fatoumata, Maître Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;
 BROU N'Goran Alphonse, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 COULIBALY Wayarga, Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 COULIBALY Yallamoussa, Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 DAO Salifou, Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 DJE Yao Lopez, Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 DJIGUE Sidjé Edwige Françoise, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara ;
 DJOKOURI Innocent, Maître-Assistante, Université Péléforo Gon Coulibaly ;
 GBOLA serge Arnaud, Maître Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 EHILE Kadja Olivier Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 GUEYE Yoro Emmanuel, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

KAZIO Djidjé Jean-Jacques, Assistant, Université de Bondoukou ;
 KONE Kiyali, Maître Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;
 KONE Kpassigué Gilbert, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 KONE Tchima Rolland, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 KONE Tiégbè Gaston, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 KOUAME Affoua Eugénie, Assistante, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 LOBA Léon Fabrice, Attaché de Recherche, Institut d'Histoire d'Art et d'Archéologie Africain (IHAAA) ;
 MOULARET Renaud-Guy Ahioua, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 N'DAYE El Hadj Amadou Ba, Maître-Assistant, FASTEF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;
 SANOGO Tiantio épouse BAMBA, Maître-Assistante, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 SYLLA Makémissa, Assistante, Université Alassane Ouattara ;
 TIE BI Galla Guy Rolland Maître-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 TOURE Gninin Aïcha, Maître-Assistante, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 TRAORE Fanta, Assistante, Université Alassane Ouattara ;
 TRAORE Sogotienin Ramata, Maître-Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;
 YAO Elisabeth, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara ;
 YOKORE Zibé Nestor, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 ZABSONRE Moussa, Maître-Assistant, Université Yembila Abdoulaye Toguyeni.

COORDINATEUR GENERAL DU NUMERO :

SILUE N'tchabétien Oumar

Maître de conférences CAMES,
Université Alassane Ouattara

.....

Contacts JDS

Site web: <https://revuejds.net/>

Email : revuejds@gmail.com

Tél. : + 225 0779360611 / 07480453267

.....

Indexations et référencements internationaux :

Sjifactor: <https://sjifactor.com/passport.php?id=24370>

ARI : <https://journalseeker.researchbib.com/view/issn/3079-3009>

ASCI: <https://ascidatabase.com/masterjournalist.php?v=3079-3009>

IPIndexing: <https://ipindexing.com/journal-details/Journal-International-des-Sachants-2526>

Ent'revues: <https://www.entrevues.org/revues/journal-international-des-sachants>

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

PRESENTATION DE JDS

Le Journal International des Sachants (JDS) est une revue scientifique pluridisciplinaire dédiée à la valorisation et à la vulgarisation des résultats de recherches innovantes, de découvertes de pointe et de productions scientifiques originales et pertinentes dans divers domaines scientifiques. Disposant de comité scientifique et de lecture, la revue **JDS** offre ainsi aux chercheurs du monde entier, une plateforme de publication de haute qualité en favorisant le partage des connaissances et de la collaboration au sein de la communauté scientifique.

JDS est une revue évaluée par des pairs (*blind peer review*) et en libre accès "*Open access*" relevant des Editions Croco. Il publie les articles dans le domaine des Sciences Humaines et Sociales ; Langues et littérature ; Art, patrimoine et culture ; Sciences du Langage et de la Communication ; Sciences Economiques et de Gestion ; Sciences politiques et Juridiques. Dans sa vision d'ouverture, **JDS** encourage la collaboration interdisciplinaire entre les chercheurs de tous les pays africains et du monde.

Les articles proposés doivent respecter la ligne éditoriale de la revue. Ils doivent être originaux et n'avoir jamais fait l'objet d'une acceptation pour publication dans une autre revue à comité de lecture. Ils sont soumis à une sélection initiale par l'éditeur, puis à un processus rigoureux d'évaluation par les pairs en double aveugle avant publication.

PROTOCOLE DE REDACTION DE JDS

Le Journal International des Sachants (JDS) n'accepte que des articles inédits et originaux dans diverses langues notamment en allemand, en anglais, en espagnol et en Français. Le manuscrit est remis à deux instructeurs, choisis en fonction de leurs compétences dans la discipline. Le secrétariat de la rédaction communique aux auteurs les observations formulées par le comité de lecture ainsi qu'une copie du rapport, si cela est nécessaire. Dans le cas où la publication de l'article est acceptée avec révisions, l'auteur dispose alors d'un délai raisonnable pour remettre la version définitive de son texte au secrétariat de la revue

Structure générale de l'article :

Le projet d'article doit être envoyé sous la forme d'un document Word, police Times New Roman, taille 12 et interligne 1,5 pour le corps de texte (sauf les notes de bas de page qui ont la taille 10 et les citations en retrait de 2 cm à gauche et à droite qui sont présentées en taille 11 avec interligne 1 ou simple). Le texte doit être justifié et ne doit pas excéder 18 pages. Le manuscrit doit comporter une introduction, un développement articulé, une conclusion et une bibliographie.

Présentation de l'article :

- Le titre de l'article (15 mots maximum) doit être clair et concis. De taille 14 pts gras, il doit être centré.
- Juste après le titre, l'auteur doit mentionner son identité (Prénom et NOM en gras et en taille 12), ses adresses (institution, e-mail, pays et téléphones en italique et en taille 11)
- Le résumé (200 mots au maximum) présenté en taille 10 pts ne doit pas être une reproduction de la conclusion du manuscrit. Il est donné à la fois en français et en anglais (abstract). Les mots-clés (05 au maximum, taille 10pts) sont donnés en français et en anglais (key words)
- Le texte doit être subdivisé selon le système décimal et ne doit pas dépasser 3 niveaux exemples : (1. - 1.1. - 1.2. ; 2. - 2.1. - 2.2. - 2.3. - 3. - 3.1. - 3.2. etc.)
- Les références des citations sont intégrées au texte comme suit : (L'initial du prénom suivi d'un point, nom de l'auteur avec l'initiale en majuscule, année de publication suivie de deux points, page à laquelle l'information a été prise). Ex : (A. Kouadio, 2000 : 15).
- La pagination en chiffre arabe apparaît en haut de page et centrée.
- Les citations courtes de 3 lignes au plus sont mises en guillemet français («.... »), mais sans italique.

N.B. : Les caractères majuscules doivent être accentués. Exemple : État, À partir de ...

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

Références bibliographiques

Ne sont utilisées dans la bibliographie que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. 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 éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté entre guillemets et celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une presse écrite est présenté en italique. Dans la zone éditeur, 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^{nde} éd.).

Les références des sources d'archives, des sources orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

- Pour les sources orales, réaliser un tableau dont les colonnes comportent un numéro d'ordre, nom et prénoms des informateurs, la date et le lieu de l'entretien, la qualité et la profession des informateurs, son âge ou sa date de naissance et les principaux thèmes abordés au cours des entretiens. Dans ce tableau, les noms des informateurs sont présentés en ordre alphabétique
- Pour les sources d'archives, il faut mentionner en toutes lettres, à la première occurrence, le lieu de conservation des documents suivi de l'abréviation entre parenthèses, la série et l'année. C'est l'abréviation qui est utilisée dans les occurrences suivantes :

Ex. : Abidjan, Archives nationales de Côte d'Ivoire (A.N.C.I), 1EE28, 1899.

- Pour les ouvrages, on note le NOM et le prénom de l'auteur suivis de l'année de publication, du titre de l'ouvrage en italique, du lieu de publication, du nom de la société d'édition et du nombre de page.

Ex : LATTE Egue Jean-Michel, 2018, *L'histoire des Odzokru, peuple du sud de la Côte d'Ivoire, des origines au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 252 p.

- Pour les périodiques, le NOM et le(s) prénom(s) de l'auteur sont suivis de l'année de la publication, du titre de l'article entre guillemets, du nom du périodique en italique, du numéro du volume, du numéro du périodique dans le volume et des pages.

Ex : BAMBA Mamadou, 2022, « Les Dafing dans l'évolution économique et socio-culturelle de Bouaké, 1878-1939 », *NZASSA*, N°8, p.361-372.

NB : Le non-respect de ces recommandations ci-dessus conduit au rejet systématique du manuscrit.

SOMMAIRE

SECTION 1 : LANGUES & LITTERATURE

Etudes germaniques

1. **Les rapports nature et pouvoir politique dans la littérature de Bernard Dadié et Friedrich Schiller**
N'Dah Franck Ben Houassa KOUAMÉ & Léon Charles N'CHO..... 1-15
2. **La politique étrangère de la République fédérale d'Allemagne face au régime d'apartheid en Afrique du Sud de 1949 à 1990**
Jean-Yves KOUASSI & Ardjouman FOFANA..... 16-32

Etudes hispaniques

3. **Uso de preposiciones a/en y por/para por los estudiantes marfileños : análisis de errores**
Kouakou Béhégbin Désiré KONAN & Ousmane DIAWARA 33-43
4. **Estudio comparativo entre la sociocrítica de Pierre Zima y el Pachacuti literario agruediano**
Doforo Emmanuel SORO..... 44-57
5. **La violencia en la novela testimonial latinoamericana: un estudio de las obras de Manlio Argueta**
Kouassi Abraham PALANGUE..... 58-72

Anglais

6. **Femmes, résistance et espoir dans A Lesson Before Dying de l'écrivain afro-américain Ernest J. Gaines**
Adama SORO..... 73-85
7. **Epistemic and dynamic markers and their discursive functions in political and legal discourses in 1984**
Kouakou Félix KOFFI..... 86-96

Lettres Modernes

8. **Lecture transpoétique de chants de brumes de Kama Kamanda**
Carlos SÉKA..... 97-113
9. **Paratextualité et significativité textuelle de Le commandant Chaka de BABA Moustapha**
Kouadio Jean Parfait KAKOU..... 114-139
10. **De la performance à la sanction du personnage sexué chez Zola : une descente aux enfers ?**
Famahan SAMAKÉ..... 140-158

11. Du viol à la survivance : étude sociolittéraire de cicatrices de Cheikh Omar Zoré	
TIBIRI Dieudonné.....	159-179
12. Naturalisme zolien et intertextualité romantique : exemple du roman Le Rêve d'Emile Zola	
Assane Faye NDIAYE.....	180-193
13. Discours intermédiaire comme principe narratif dans Nouvel an chinois de Koffi Kwahulé	
Nancy Mireille Kanon.....	194-207
14. Le narrateur enfant, porte-voix du chaos socio-politique africain dans l'écriture mabanckouenne	
Angèle Nonnourou COULIBALY Épse KEI.....	208-221
15. Fonctionnement des phatèmes d'ouverture et de clôture dans les échanges conversationnels entre élèves et entre enseignant-élèves	
Brighella Jofrène KAYA BOUSSEMBOU, Prisca Aubain MFOUTOU & Alain Fernand Raoul LOUSSAKOUMOUNOU.....	222-233
16. Chanter le tabou pour théâtraliser l'indicible en Côte d'Ivoire : dérision, subversion et engagement dans la musique ivoirienne contemporaine	
YOKORE Zibé Nestor, ADJOUMANI Kouassi Martin & GOH Tianet Yannick Emmanuel.....	234-253
17. La pérennité des forêts verdoyantes de la région du Tonkpi en Côte d'Ivoire : une sommation des génies bienfaiteurs	
Wato Pierre LIEU.....	254-265

SECTION 2 : COMMUNICATION, ARTS, CULTURE ET PATRIMOINE

Sciences du langage et de la communication

18. L'Intelligence artificielle générative, levier de transformation de l'enseignement-apprentissage et de la communication à l'ENSup de Bamako	
Ousmane DRAMANE.....	266-282
19. Pour une approche culturelle de l'impact des médias sociaux sur l'intelligence économique	
GUEU Singo Provos & DJE BI Kahou Albert.....	283-299
20. Revue de l'alphabet de l'Abbey	
N'Guessan Edmond APIA.....	300-314
21. Information éditoriale et téléphonie mobile en Côte d'Ivoire : modèle de diffusion avec le « SMSlivres »	
Renaud-Guy Ahioua MOULARET.....	315-337
22. Pour une herméneutique sémiotique du rite "kpe sɔsɔ" du Sud du Togo	
Zinsou HOUNZANGBE.....	338-355

- 23. Pratique du bilinguisme en milieu scolaire tchadien :
le cas du Lycée Joseph Brahim Seid (Pala) du Mayo-Kebbi Ouest**
OUSMANE HASSANE OUSMANE, MOUYEBE OUASSANG &
ALI MOUSSA..... 356-375
- 24. Les pratiques journalistiques en Afrique face
à l'émergence de l'intelligence artificielle**
Maimouna DIA & Abdou DIAW..... 376-387

Patrimoine, art, culture, cinéma & tourisme

- 25. Augustin Kassi : odyssée d'un peintre naïf dans le monde de l'art**
Krou Eugène ASSOUMOU..... 388-401
- 26. Le conte, moyen d'éducation et d'enracinement culturel
de la jeunesse en Côte d'Ivoire**
Ahouné Aké Marx..... 402-416
- 27. Le Tangani, identité culturelle des Baoulé Ayaou de Bouaflé
à l'épreuve de la modernité**
Didier Patrick ABBÉ & Kiklan Désiré TOURÉ..... 417-430

SECTION 3 : SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Archéologie

- 28. Les maisons coloniales commerciales de Dimbokro :
un patrimoine négligé**
Nagnénégué KONE..... 431-440

Histoire

- 29. Les forces de sécurisation des élections présidentielles (FOSEP) au Togo :
entre heurs et heurts (1993-2020)**
Kouamé Jean Luc KOUASSIBLE & DIAKITE Brahim..... 441-458
- 30. Savoirs et savoir-faire indigènes au Khasso :
cas de la prise de culotte et de pagne**
DIANKA Balla..... 459-476
- 31. La vie socioculturelle des populations transfrontalières :
Cas des Nafana, Mo-Degha et Koulango (XIX^e-XX^e siècle)**
Mamadi Noumtché OUATTARA & Adja Doubia Angèle KOUAKOU..... 477-488
- 32. La Trajectoire de la filière industrielle du cycle au Burkina Faso,
de 1963 à 2009**
Alphonse BONI & Boubacar SAMBARE..... 489-505
- 33. Une relecture de l'ambassade britannique en pays ashanti en 1817**
Kouamé Kossonou Frédéric SECRE..... 506-522
- 34. Intervention des grandes puissances dans les crises en Afrique centrale :
entre partenariats et enjeux géopolitiques ?**
METSENA NDJAVOUA & Fodé Bangaly KEITA..... 523-533

- 35. L'évolution historique des relations économiques transsahariennes avec la partie occidentale du bassin du lac Tchad**
Aboukar ABBA TCHELLOU..... 534-546
- 36. Rituel du couronnement du pharaon Horemheb dans l'Égypte du Nouvel**
Assa Dramane TRAORE..... 547-561

Géographie

- 37. Variabilité climatique et saisons pluvieuses dans les régions du Gontougo et de l'Indenié-Djuablin (Est de la Côte d'Ivoire)**
Ali Kouabenan KOUAKOU, Kouakou Charles KONAN,
Kouadio Philippe Michael KONAN & Arsène DJAKO..... 562- 579
- 38. Pêche et changement climatique dans le delta central du Niger : cas de la commune de Djenné au Mali**
Idrissa Issa CISSE & Mahamar ATTIN 580- 593
- 39. Cartographie de l'érosion hydrique par application du modèle RUSLE à Akouai-Santai (Bingerville)**
Kobenan Etienne BINI, Kouadio Eugène KONAN,
Seydou Alassane SOW & Tiyégbo TOURE..... 594-610
- 40. Les conditions de vie des personnes déplacées dans l'ouest du Niger (Gothèye)**
DAOUDA BANA ASKANDARA &
ABDOULAYE BOUREIMA HASSANE..... 611-625
- 41. Perception des nuisances socio-environnementales des déchets d'emballages plastiques dans la ville de bouaké (Côte d'Ivoire)**
Bakary FOFANA, Angby Koffi Sidoine YAO &
Ahou Wlibly Ferdinand-Marcelle TAÏ & Bazoumana DIARRASSOUBA..... 626-641
- 42. Perception des populations sur la gestion des services sanitaires et la qualité de soins dans la commune urbaine de Koudougou (Centre-Ouest du Burkina Faso)**
Sylvain Roger BONKOUNGOU & Mathieu NAMA..... 642-657
- 43. État des lieux de la gestion des ordures ménagères au port d'Abidjan**
YRO Koulai Hervé, DJORO-DJAPI Élodie Ange Éléonore &
TOURE Noun Nadine Vanessa..... 658-670
- 44. Rôle stratégique des radios locales dans la reconstruction sociale à Toulepleu**
GAHIÉ Gnatin Mathias, KOFFI Assoumou André Luc,
Yaraba YEO KOFFI Brou Émile & LOUKOU Alain François..... 671-688
- 45. Typologie résidentielle et dynamiques socio-spatiales de l'habitat dans la commune de Port-Bouët (Abidjan, Côte d'Ivoire)**
Ohomon Bernard EVIAR & N'Dri Ernest KOUADIO..... 689-706

- 46. Dynamiques d'occupation et réorganisation des activités touristiques sur le littoral de Port-Bouët à Abidjan (Sud-Côte d'Ivoire)**
Kouassi Aimé YAO..... 707-721
- 47. Effets environnementaux des activités économiques transfrontalières à Igolo (commune d'Ifangni)**
QUENUM Comlan Irené Eustache Zokpénou, SABO Denis & DOSSOU GUEDEGBE Odile V..... 722-740
- 48. Migration planifiée et stress foncier dans le département de Bouaflé, centre-ouest ivoirien**
Ouattara Issa BOURAHIMA, Kouassi Combo MAFOU & Coulibaly SEIDOU..... 741-758
- 49. Problèmes environnementaux à Abobo-Sagbé : former à l'écocitoyenneté, une urgence éducative et sanitaire en Côte d'Ivoire**
Tintcho Assetou KONE épouse BAMBA..... 759-776
- 50. Pratiques agricoles et dégradation des terres dans le canton Bénoye (département de Ngourkosso au sud du Tchad)**
KELGUE Salomon, DJEMON Model & NODJIHOUDOU Alexis 777-793
- 51. Facteurs morpho-climatiques du risque d'inondation de la plaine alluviale sur l'axe Bakel-Matam (fleuve Sénégal)**
Gallo NIAN, Seydou Alassane Sow, Mbagnick FAYE & Mamadou NDIAYE..... 794-812
- 52. Facteurs climato-marins et dynamique côtière de Grand-Bassam de 1980 à 2023**
Abazé Henri-Joël BEDA, Yao Dieudonné KOUASSI & Kouamé Fulgence KOUAME..... 813-826
- 53. Maraîchage des femmes à Karakoro : entre opportunités économiques et fragilités structurelles**
Kouakou Camille GOLI, Tiécoura Hamed COULIBALY, Yao Mathias LOUKOU, Tchérégnimin Alidjata YEO & Koffi Simplicie YAO..... 827-843

Philosophie

- 54. Le féminisme en contexte africain : vers une égalité réelle entre l'homme et la femme ?**
Christ Guy Roland GBAKRÉ 844-858
- 55. De la culture du blâme à la culture positive de l'erreur : enjeux d'une conscience éthique d'amélioration continue en milieu médico-hospitalier**
Keumian Anicet DAGUI..... 859-875

56. La valeur sociale du darwinisme au-delà des frontières de la lutte et de la sélection	
Bourahima Ouattara N'GUETTIA.....	876-888
57. L'Afrique et le défi de développement social	
Firmin Konan YAO.....	889-901
58. L'éthique à l'épreuve des stratagèmes bioéconomiques de l'industrie biotechnologique chez Céline Lafontaine	
Attchoumounan Paulin OUATTARA.....	902-916
59. Violence par les élèves dans les écoles secondaires du Sénégal : le paradoxe de l'enseignement des valeurs morales	
Guène FAYE & Ousmane KANTE	917-934
60. Probabilisme et démocratie en Afrique : Quelle contribution ?	
Koffi Mathurin N'GUESSAN.....	935-945
61. Technosolutionnisme et environnement : enquête d'éthique des technologies vertes	
Sionfoungon Kassoum COULIBALY.....	946-958

Anthropologie et sociologie

62. Foi, pratiques religieuses et performances des étudiants du département de Sociologie de l'université de Kara (Togo)	
Nadiédjoh TCHELEGUE, Tamégnon YAOU & Yarou GUERA CHABI YORO.....	959-975
63. Protection et prise en charge de l'enfant au Mali : services et établissements étatiques et conventionnés	
Drahmane Fondo.....	976-996
64. Les élèves acteurs et victimes. Une analyse sur les expériences de consommation de drogues au Collège Catholique Monseigneur René Kouassi de Dabou	
ZEZE Marie-Thérèse Dahonnon & NIAMKE Jean Louis.....	997-1018
65. Radicalisation des groupes islamiques au nord du Mali : une analyse socio-politique du phénomène	
KONE Drissa & TOUKPO Guy Oscar Sical.....	1019-1030
66. Mutations foncières et reconfiguration des rapports à la terre à Gokra (centre-ouest ivoirien)	
BRIGNON TAPE Gboua Axel-wilfried & KONE Moussa	1031-1049
67. L'accompagnement numérique des enfants par les parents : fracture ou continuité éducative ?	
GNAHORE Batty Gervais.....	1050-1064

- 68. CMU et non-recours : analyse sociologique des perceptions et pratiques des premiers étudiants bénéficiaires de Bouaké (Côte d'Ivoire)**
Amenan Ruth Marylise KOUASSI, Sandra Méledje MEL & Attia Michel AKABILE 1065-1085
- 69. Gouvernance des Dros et résilience des victimes à Bouaké**
JOSELINE SAGOUHI GNAKA, MANAN Gnamien Elie & TCHETCHE Obou Mathieu..... 1086-1102
- 70. Enjeux et défis de stabilisation des rapports sociaux dans le milieu rural ivoirien**
Roméo BIE & Ludmilla Yaa Kra Mensan Adjéi..... 1103-1118
- 71. Résilience des populations riveraines dans la gestion des ressources de l'Okpara à Tchaourou au Bénin**
Amoussoun Zacharie BADJAGOU, Abdel Aziz MOSSI & Okry Brice IDJIWA..... 1119-1137
- 72. Diversité de formes de gestion conjointe de la famille chez les couples mariés d'Air-France (Bouaké, Côte d'Ivoire)**
KONAN Yao Escar, YEBOUA Atta Kouassi Didier & KOUAKOU Konan Jérôme..... 1138-1155

Psychologie

- 73. Réseaux sociaux, organisation du travail et procrastination chez les élèves de 3e à Adjamé**
Yemou Jeanne N'TAIN..... 1156-1173
- 74. Intelligence émotionnelle, Motivation et Investissement Subjectif chez les enseignants du secondaire public de Côte d'Ivoire**
Aya Michèle Edith Koffi..... 1174-1188
- 75. Vécu psychique du trauma de la violence sexuelle chez une survivante de l'ONG Bloom**
Kouakou Alain PRAO, Ekissi Jean Armel KOFFI & Marie-Joelle Akiapo AKIAPPO..... 1189-1206
- 76. Mécanismes endogènes de santé mentale en contexte de crise sécuritaire : Cas de Kaya (Burkina Faso)**
Ali TAO, Marian BELEM, Daouda KOUMA & Rasmata NABALOU BAKYONO..... 1207-1221

Science de l'éducation

- 77. Résoudre la crise des séries scientifiques aux lycées de Toliara par le renforcement du matériel didactique**
Bastoin CHADHOULI & Marinah NANTENAIKO..... 1222-1238
- 78. Les usages de l'intelligence artificielle et leur incidence sur les performances scolaires des élèves du secondaire au Burkina Faso**
Adama TRAORE & Benjamin SIA..... 1239-1256

SECTION 4 : SCIENCES ECONOMIQUES ET DE GESTION

- 79. Cadre conceptuel et théorique de la gouvernance des marchés publics :
une esquisse littéraire**
Soumaïla ONGOÏBA, Houdou Attikou DIALLO & Abdoulaye MAIGA..... **1257-1274**
- 80. Vers une meilleure accessibilité aux services de santé
grâce aux énergies renouvelables au Mali :
cas de la commune rurale de Kalaban Coro**
Ahmadou Abdourahimi DIALLO, Bokary DIALLO,
Adama DIABATÉ & Houdou Attikou DIALLO..... **1275-1288**
- 81. Contribution des institutions de microfinance
au bien-être des femmes en Guinée**
Diarra ZOUMANIGUI & Fatoumata Kenda DIA..... **1289-1305**

Lecture transpoétique de *chants de brumes* de Kama Kamanda

Carlos SÉKA

Université Félix Houphouët-Boigny,

Abidjan - Côte d'Ivoire

Email : carlosseka2016@gmail.com

Date de soumission : 15-08-2025

Date de publication : 30-11-2025

Résumé

Cette contribution analyse le recueil de poèmes *chants de brumes* du congolais Kama Kamanda au regard de la transpoétique. En fait, l'œuvre est une synthèse mosaïque dans laquelle plusieurs sources de données se côtoient, se nourrissent et s'enrichissent mutuellement. Cette approche transpoétique se fonde sur quelques concepts opératoires en l'occurrence l'écriture interstitielle, le cogito bouraouien "je est nôtre" et la binarité infernale. Loin de s'inscrire dans une démarche purement thématique ou formelle, la présente étude tente d'interroger le dynamisme de rencontre, le processus de la traversée entre les arts, les altérités, les cultures qui structurent profondément l'œuvre du poète et de déduire la signifiante qui en découle.

Mots clés : transpoétique, interstitielle, binarité infernale, poésie, signifiante.

Transpoetic perusal of *chants de brumes* by Kama Kamanda

Abstract

This contribution proposes an analysis of the collection of poems *chants de brumes* by Congolese poet Kama Kamanda under the prism of transpoetics. Indeed, the work is presented as a patchwork synthesis in which several data sources brush against, feed, and enrich one another in order to constitute a unified set. This transpoetic approach relies on some operating concepts, namely the interstitial writing, the Bouraouian cogito "I is ours", and the infernal binarity. Far from being a purely thematic or formal approach, this study strives to examine the meeting dynamism, the crossing process across arts, the otherness, the cultures that deeply structure the poet's work, and to infer its resulting significance.

Keywords: Transpoetics, interstitial, infernal binarity, poetry, significance.

Introduction

La transpoétique est un concept forgé par le poète tunisien Hédi Bouraoui. Elle est une philosophie qui consiste à établir des ponts entre les diversités culturelles dans le but de faire cohabiter ses propres valeurs et celles de l'altérité même opposées sans préjugés et conflits. Elle prône un humanisme transcendant et appelle à la compréhension mutuelle en dépit de la différence. Bouraoui a théorisé ledit concept dans son ouvrage intitulé *Transpoétique Éloge du nomadisme* paru en 2005. Dans cette œuvre, la transpoétique est considérée comme une

approche théorique et créatrice qui brise toutes sortes de barrières, de frontières et de codes pour un espace littéraire impur¹.

Bouraoui théorise la transpoétique en s'inspirant de son expérience personnelle. Son mode de vie est le substrat de sa démarche théorique. À cet effet, il affirme que ces « trois cultures différenciées circulaient dans ses veines sans antagonismes ni chocs. L'Afrique, l'Europe et l'Amérique du Nord cohabitaient en moi et non seulement en bon voisinage mais en parfaite symbiose. » (H. Bouraoui, 2005 : 62). La transpoétique est par conséquent une théorie littéraire subversive qui s'incruste dans une approche transculturelle, transfrontalière de la création artistique et même au-delà. Plusieurs modalités la caractérisent. Cependant, dans la présente analyse, l'écriture interstitielle, le cogito bouraouien "je est nôtre" et la binarité infernale seront examinés à partir du recueil de poème *Chants de brumes* de Kama Kamanda. Ce recueil met en scène un ensemble constitué d'un tout cohérent où se mêlent danse, chant, drame, tradition, modernité, Afrique réelle, Afrique rêvée, enracinement et ouverture des peuples.

De ce qui précède, il semble important de s'interroger sur le mécanisme desdits concepts opératoires dans leurs procès de sémantisation du discours poétique. La question principale est de savoir comment les concepts de la transpoétique fonctionnent-ils comme dispositif² théorique, aidant à lire *Chants de brumes* ? L'objectif est de montrer au regard des modalités de la transpoétique susmentionnée la porosité des frontières, mais surtout d'analyser le recueil de poème de Kama Kamanda comme un acte d'intégration. On émet l'hypothèse selon laquelle la transpoétique est une « machine d'interprétation » qui permet d'analyser l'intégration littéraire et des peuples dans *Chants de brumes* de Kama Kamanda. Trois points structurent la réflexion. Le premier aborde la manifestation de l'écriture interstitielle. Le deuxième évoque le cogito de Bouraoui et le troisième traite la question de la binarité infernale.

1. Les manifestations de l'écriture interstitielle

L'écriture interstitielle est une modalité de la transpoétique de Bouraoui. Elle s'inscrit dans un projet de création littéraire. Cette création se définit par une béance dans laquelle naviguent

¹ Pour Guy Scarpetta, la notion de "impureté" est une critique formulée contre le purisme, c'est-à-dire l'idée qui critique les notions de cultures artistiques, culturelles et idéologiques pures. Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

² On entend par dispositif des mécanismes conceptuels ou théoriques appartenant à divers champs disciplinaires dont l'analyste a recourt pour interpréter des textes. Il est donc "une machine d'interprétation". Louis Hébert, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoge, Pulim, 2009, p.7.

plusieurs valeurs culturelles et artistiques. L'écriture interstitielle de Bouraoui ouvre « l'espace scripturaire à diverses langues et civilisations, arrachant le corps textuel à ses contingences nationalistes. » (H. Bouraoui, 2005 : 62) Cette écriture milite pour l'assemblage de formes singulières dans un même texte. Elle se profile à maints niveaux. Dans cette analyse, l'accent est mis sur l'interstice entre les arts.

Ecrire à l'interstice entre les arts implique que la poésie entretient des relations étroites avec d'autres formes d'expression artistique comportant chacune ses propres techniques et caractéristiques. Ainsi, plusieurs arts s'entremêlent dans *Chants de brumes* de Kama Kamanda. On retient la musique, le chant, la danse et la peinture.

1.1. Poème et musique

Le poème et la musique sont différentes formes d'expression artistique. Elles se distinguent principalement par leurs supports. La poésie est l'art du langage écrit ou oral, tandis que la musique est l'art des sons au moyen d'instruments et de la voix. Il est important de relever que le poème, depuis ses origines est intimement lié à la musique. Ce faisant, Senghor affirme que « le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps. » (L.S. Senghor, 1990 : 173). La transpoétique, à travers l'écriture interstitielle déconstruit le poème afin de décoder les composantes qui ont contribué à sa création. L'art musical transparaît dans *Chants de Brumes* de diverses manières. Le fragment ci-dessous met en avant la musique africaine :

Le son du tshiondo vibre dans la nuit
Égrenant ses notes diaphanes, au vent
Léger...
Là, sous les arbres centenaires,
Un musicien frappe sa madimba
D'un mouvement saccadé...
Joueurs de ngoma
Joueurs de mandoline,
Créez la fête de la musique...
Que dansent les femmes et les enfants... ! (K. Kamanda, 1986 : 40)

Dans ce passage, la présence de la musique est perceptible à travers la mention des instruments de musique. L'évocation de « tshiondo » (instrument de musique typiquement bantoue), « madimba » (xylophone africain), « ngoma » (sorte de grand tam-tam africain que le joueur attache avec une ceinture autour des hanches) et « mandoline » dans la poésie n'est pas un fait anodin encore moins un ornement. Ces instruments de percussion permettent aux "femmes" et aux "enfants" ainsi qu'au poète de célébrer leurs civilisations – la culture bantoue d'Afrique - mais surtout de créer du rythme pour vibrer et s'élever à un degré supérieur. Traditionnellement, ces instruments traduisent les divers aspects de la vie sociale, en

l'occurrence les réjouissances, les mariages, les naissances, les cérémonies rituelles des peuples bantous. En outre, la réalité musicale est perçue à travers un lexique propre à cet art. Il s'agit des syntagmes « son », « notes », « musicien » « joueur », « fête », « musique ». Ce champ lexical en relation avec les verbes d'actions « vibre », « frappe », « créez » et « dansent » décrit l'atmosphère ambiante, festive qui a lieu « sous les arbres centenaires ». Dans le cas d'espèce, le fragment poétique symbolise une prestation d'orchestre de musique ou un concert artistique dans lequel les différents instruments participent à une musique d'ensemble générant un rythme instrumental polyrythmique à l'occasion de « la fête de la musique ». De même que la musique, la poésie interagit avec le chant et la danse.

1.2. Poème, chant et danse

À priori, le poème est consubstantiel au chant. Ce qui sous-entend que le poème dans sa substance partage une nature profonde avec le chant. Par conséquent, ces deux arts sont indissociables, intimement liés. Cependant, il existe une nuance entre ces arts. Le chant est une « émission de sons musicaux par la voix humaine ; une technique, un art de la musique vocale. » (G. Robert, 2025 : [version électronique]). Le chant est donc une variante de l'art musical. L'extrait ci-dessous donne un aperçu de la manifestation du chant dans le discours poétique de *Chants de brumes* de Kama Kamanda :

Chante l'Afrique, ô griot,
Chante sa langueur au soleil,
Chante ses femmes amoureuses, aux yeux
de khol,
Chante ses mères, allaitant leur petit,
Et riant, surveillant le repas,
Chante les moissons, et les fêtes
De la libération,
Du mariage,
De la fertilité,
De la mort... (K. Kamanda, 1986 : 66)

Deux codes essentiels justifient la présence du chant dans le discours poétique. Il s'agit de la répétition du lexème « chante » sous la forme anaphorique et l'interjection « ô griot ». La construction syntaxique du premier vers semble correspondre à l'impératif présent « chante l'Afrique » postposé à l'interjection « ô griot ». Cette concordance syntaxique met en évidence la présence de deux actants, dans ledit discours à savoir l'actant innommé qu'on peut assimiler au sujet-poète et le griot. Celui-ci enjoint au « griot » de chanter « l'Afrique » dans toutes ses diversités, dans toutes ses facettes. En Afrique, le griot fait partie de la caste des poètes musiciens. Il joue un rôle fondamental dans la société. Il chante les exploits des héros historiques, narre l'histoire de sa communauté, célèbre les mérites des familles et des

hommes. Par conséquent, on lui attribue le statut de maître de la parole, le dépositaire de la tradition, la mémoire vivante de la société dans laquelle il vit. Le griot est un artiste pluridimensionnel. Il est, à la fois, chanteur, conteur, historien et musicien. L'ordre lui a été intimé de chanter « l'Afrique » particulièrement « sa langue au soleil ». Le syntagme nominal « sa langue au soleil » révèle un aspect sombre de l'Afrique. L'association de l'adjectif « langue » et du substantif « soleil » renvoie à un hypogramme³ dont la structure matricielle dénote l'éclat, l'état d'âme d'une Afrique terne selon que le « soleil » scintille. Le soleil symbolise l'époque des indépendances du continent noir où celui-ci peine à amorcer son développement. C'est une Afrique blafarde que chante le griot. Par ailleurs, le griot chante le quotidien de son peuple. Ce quotidien est rythmé d'animations riches en émotions. En fait, dans la société africaine, le chant accompagne chaque étape de la vie. Le chant est inhérent à tout acte social. Le griot en tant que conteur, transmet par l'entremise du chant toute la substance, l'âme culturelle de son peuple afin de maintenir les liens et préserver l'enracinement dans leur tradition. Ainsi, le griot raconte en chantant les énergies, les émotions que les « mères » fécondes déploient dans leurs activités quotidiennes. Elles allaitent leurs nouveaux nés, veillent sur la cuisson du repas familial en « riant ». Le griot relate également les cérémonies et les rituels qui jalonnent le vécu de son peuple tels que les fêtes de la « moisson », de la « libération », du « mariage », de la « fertilité », « de la mort »... Le griot chante aussi l'amour de la femme, la tristesse de la vie, la liberté brimée, mais principalement les « fêtes de la libération ». Le chant dans le poème est bien plus qu'une simple référence de paroles rythmées mélodieuses et empreintes d'émotion, il évoque la transmission orale, la parole porteuse d'histoire, de sagesse et de culture du peuple bantou.

A l'instar du chant, la danse – art de la scène – participe de l'écriture interstitielle. Cet art est explicite dans le poème. Il est perceptible au moyen du verbe « dansent » dans l'expression « que dansent les femmes et les enfants ». Le fragment ci-dessous révèle quelques modalités de cet art scénique :

La danseuse sacrée...
Elle danse... Danse du ventre...
Son corps envouté
Vibre à l'envers des sens,
Offrant son ventre syncopé

³ L'hypogramme selon Michael Riffaterre, se définit comme un système de signe (un mot, une idée, une phrase tirée d'un texte connu, un cliché etc.) à caractère référentiel qui a été actualisé dans le langage ou dans les textes antérieurs. L'hypogramme donne au lecteur une impression du déjà-vu. Il se présente comme une représentation de la réalité dont l'auteur a hérité à une certaine période de son existence et dont il rend compte par l'intermédiaire des agrammaticalités au sein du texte poétique. (Michael Riffaterre, *sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978, p.16)

Aux variations des notes. (K. Kamanda, 1986 : 49)

La danse décrit les mouvements corporels ordonnés des danseurs. Ces mouvements physiques, gestes et pas saccadés au rythme de la « variation des notes » expriment l'émotion, la joie des danseurs. Comme toutes fêtes de la musique, les spectateurs – hommes, femmes et enfants –, ne peuvent rester sans exécuter des pas de danses. L'extase que procure la musique suscite des pas de danse. La structure matricielle précédemment évoquée génère un système descriptif dont le noyau est concert. Dans une telle ambiance, on « vibre » au rythme de la musique tout en créant un instant de communion entre les musiciens et le public, mais également avec les ancêtres. L'adjectif qualificatif « sacrée » dans l'expression « la danseuse sacrée » corrobore cette affirmation. La communion entre public, musiciens et ancêtres se matérialisent par la danse. C'est donc une cérémonie « sacrée » à travers laquelle les vivants et les non-vivants dialoguent renforçant de ce fait les liens entre les membres de la communauté. La danse devient un moyen d'intégration culturelle. De cette manière, la danse intègre la poésie par le truchement du lexique « danse » et des mouvements du corps « danse du ventre », « ventre syncopé ». Elle est un art vivant pour maintenir vivante l'âme bantoue.

1.3. Poème et peinture

L'art pictural est présent dans *Chants de brumes* à travers le graffiti. Le graffiti, mot d'origine italienne signifie « dessins gravés ». Il s'agit « des inscriptions ou dessins gravés ou dessinés sur des supports tels que les murs, les palissades, les véhicules publics ou privés. » (P. Robert, 1987 : 881). Cet art connaît une évolution remarquable depuis son avènement. L'art du graffiti naît dans un contexte spécifique et s'élabore à la suite d'une prise de conscience de la situation sociopolitique et économique des peuples ou la majorité de la population est marginalisée, humiliée par les gouvernants. Le graffiti traduit les aspects du combat des peuples dominés. Kama Kamanda, dans son poème se sert de cet art pour formuler des critiques contre le totalitarisme afin de revendiquer la dignité humaine :

Graffiti dans nos cœurs isolés
Que personne ne peut voir.
Graffiti par ici, par là...
Sur les murs, sur les cœurs,
Sur les corps meurtris de tatouages féroces,
Sur l'écorce de l'arbre sans sève,
...
Partout un seul message :
Plus jamais nos yeux
Ne se fermeront sur la torture,
Plus jamais nous ne laisserons se propager
La vermine de la violence...
Plus jamais de graffiti...
...

Graffiti des mères aux enfants disparus,
Graffiti des maris aux femmes violées...
Graffiti des enfants orphelins de la violence (K. Kamanda, 1986 : 63)

Plusieurs procédés textuels justifient la présence du graffiti dans le poème ci-dessus. Il s'agit de la mention « graffiti », du « message » émis et la technique utilisée. Dans le poème, l'occurrence anaphorique est faite trois fois. L'emploi anaphorique imprime la marque dudit art dans le poème. Son esthétique est souvent caractérisée par des lettres de grandes tailles sous forme de motifs ou dessins à l'image du « tatouage ». L'objectif de cet art est de véhiculer des informations et des messages sur des supports urbains tels que les « murs », les bâtiments, les ponts et autres supports. Ici, le message est bref et clair : « plus jamais nos yeux ne se fermeront sur les tortures et les violences. » Ce message est un appel au refus de la violence et de l'injustice face aux violences et à l'injustice. Le message est gravé sur des « cœurs isolés », sur « les corps meurtris ». L'inscription de ces motifs sur les parties du corps humains traduit des images frappantes, concrètes gravées dans la mémoire collective du peuple. Kama Kamanda utilise les mots – graffs – pour peindre les douleurs et les espoirs des peuples. À la manière de l'art de la rue engagé, le graffiti dans le poème est l'expression d'une dénonciation publique et forte des injustices subies par le peuple marginalisé gravées dans la mémoire collective bantoue.

L'interstitialité entre les arts dans *Chants de brumes* est l'expression du dynamisme de rencontre artistique faisant du poème un art total. Le cogito « je est nôtre » est une modalité du dynamisme de rencontre de l'altérité.

2. Le cogito « je est nôtre » de Bouraoui

Cette partie analyse le cogito de Bouraoui « je est nôtre ». Le cogito bouraouien « je est nôtre » révèle la configuration plurielle du « moi » – l'être. Il affirme à cet effet que : « J'avais lancé la notion "je est nôtre", ce qui multiplie les altérités dans le contexte du "je pensant, sentant, écrivant". Cette pluralité introduit la multiplicité culturelle qui travaille notre être et notre corps textuel, d'où la notion de transpoétique. Le « je » et « nôtre » instaurent la copule qui déplace et distancie les deux catégories du sujet « je » et du pronom personnel « nôtre » (Hédi Bouraoui, 2005 : 42). Autrement dit, « je » renferme en son sein d'autres « je » formant un ensemble appelé « nôtre ». « Je » est certes un « moi », mais un « moi » pluriel. Dans *Chants de brumes*, le cogito de Bouraoui se manifeste de plusieurs manières. Deux aspects sont retenus.

2.1. « Je est nôtre » : une appartenance à l'entre-deux

Il s'agit d'un sujet « je » en qui cohabite deux cultures, c'est-à-dire la culture africaine et toutes autres cultures étrangères. Il se situe dans l'entre-deux. Le sujet « je » en tant que « je écrivain » parle de lui pour parler des autres comme c'est le cas dans l'extrait ci-dessous :

O blanc voilier,
Emmène-moi loin de mon néant...
Abordons d'autres ports
D'autres parfums d'orient,
D'autres épices,
D'autres regards de femmes...
Quittons la vie,
Vers d'autres vies multiples. (K. Kamanda, 1986 : 77)

La matrice développée dans ce fragment de poème est l'aventure. Ce discours poétique vise à modifier les représentations des lecteurs quant à l'errance. Sur un ton impératif et déterminé le sujet-poète ordonne au « voilier » de l'emmener « loin de son néant ». L'interjection « O blanc voilier », « Emmène-moi loin de mon néant » atteste l'affirmation. Celui-ci assimilable au pronom personnel tonique « moi » traduit sa volonté de parcourir d'autres espaces. Pour comprendre l'essence du message, il est important de s'appesantir sur le syntagme « néant ». Ce lexème étymologiquement signifie « non étant », « non être », ce qui n'existe pas. (J. Russ, 1991 :190). Il est une variante synonymique de cloisonnement dans son espace d'origine. Loin de vouloir s'enfermer dans son « néant », il opte pour l'aventure. Pour lui, la vie se définit au dynamisme, au changement perpétuel. C'est ainsi que, le sujet-poète désire découvrir « d'autres ports », sentir « d'autres parfums d'orient », apprécier « d'autres épices » et admirer « d'autres regards de femmes ». Il souhaite renoncer à « la vie » pour « d'autres vies multiples ». Le poète, à travers l'impératif « emmène-moi » révèle les idées d'un sujet de présence « je » en tant que « sujet pensant et écrivain » sur l'importance de l'ailleurs dans le processus de formation de l'être. De cette manière, Kama Kamanda s'adresse aux peuples confinés dans leurs frontières géographiques, culturelles et qui s'accordent avec des excès. Il exhorte les intégristes religieux, les partisans de l'extrême droite et les nationalistes qui s'enferment dans leurs doctrines réductionnistes à en sortir. Cette exhortation est sans équivoque à travers l'impératif : « abordons » et « quittons » respectivement dans "abordons d'autres rives » et « quittons la vie ». Les impératifs « abordons » et « quittons » manifestent la présence du pronom personnel « nous » composé du pronom personnel « je » (le destinataire) et le pronom personnel « tu » ou « vous » (les destinataires). Par conséquent, le pronom "je" est un sujet inclusif perçu comme « nôtre ». Le poète se veut un sujet multiple, évolutif et ouvert à l'altérité. Par le biais du cogito, Bouraoui affirme que toute société se

construit dans le « trans/vasement des cultures qui se chevauchent se croisent, s'attirent et se repoussent. » (H. Bouraoui, 2005 : 42) La rencontre de l'altérité est l'un des moyens les plus efficaces qui donne de l'importance et de la valeur à l'existence. Il faut se défaire de « la vie » « pour d'autres vies multiples ». Le faisant, l'aventurier ne renie pas ses origines. Le fragment ci-dessous le confirme :

O Afrique, Afrique...
Telle une feuille morte
Abandonnée à l'haleine du vent,
Ton fils te revient chaque nuit,
Comme un amant... (K. Kamanda, 1986 :79)

Le sujet de présence, « ton » dans « ton fils te revient chaque nuit » met en lumière deux identités en l'occurrence l'identité *originelle* celle de l'Afrique et l'identité de l'espace d'accueil. Dans le présent contexte, le sujet-poète ne revendique aucune identité. Bien au contraire, il se situe dans l'entre-deux. Le vers « ton fils te revient chaque nuit » confirme cette affirmation. En fait, le pronom réfléchi « te » est le substitut de l'Afrique. Le sujet énonciateur « ton » déterminant possessif est en situation de communication avec l'Afrique, sa terre d'origine. Il traduit son appartenance au continent à travers la comparaison « revient chaque nuit comme un amant ». Le verbe « revient » traduit un mouvement de va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs. La fréquence de ce mouvement entre l'ici et l'ailleurs est essentielle à relever : « chaque nuit ». Ce va-et-vient semble traduire le mal-être, la mauvaise intégration du voyageur dans l'espace d'accueil, c'est-à-dire la nostalgie de sa terre natale causée par la souffrance, la frustration, le déracinement. Dans le cas d'espèce, la nostalgie rime avec amour, car l'énonciateur « revient comme un amant ». Ce qui sous-entend qu'il existe une relation de réciprocité en termes d'amour entre « l'Afrique » et son « fils ». Ce sentiment réciproque exprime son appartenance et son enracinement dans sa tradition africaine. L'aventurier « je » individuel renferme plusieurs « je » aventuriers pour constituer un ensemble « nôtre » qui vit dans l'entre-deux.

2.2. « je est nôtre » : une appartenance à un collectif ancestral culturel

Le « je » individuel appartient à un ensemble collectif « nôtre » ancestral. Le sujet ne peut exister en dehors du « nôtre » collectif culturel. Le poème ci-dessous est une illustration :

Je te porte en moi,
Foi animiste,
Foi de mes aïeux
Qui scintille dans mon âme
D'une lumière éternelle.
L'aube nouvelle qui s'annonce
Luit dans mon cœur
Et purifie mon sang

D'enfant de l'espérance... (K. Kamanda, 1986 :117)

Cet extrait est une sorte de prière adressée à une divinité. Dès l'entame du poème, le lecteur observe deux actants d'énonciation que sont l'énonciateur « je » avec sa variante pronom réfléchi tonique « moi » et l'énonciataire représenté par le pronom réfléchi atone « te ». « Je » assimilé au sujet-poète converse avec « te » qui semble représenter le dieu animiste, le dieu des ancêtres pour leur manifester son appartenance mais surtout son attachement. Le « je » individuel refuse la solitude et se lie aux siens à travers la « foi animiste ». En effet, le sujet-poète révèle sa profonde connexion, son affinité avec la spiritualité de ses ancêtres. Cette union intime est perceptible à travers le verbe « porte » dans l'expression « je te porte en moi ». Cette expression indique une fusion mystique, une croyance du sujet aux forces invisibles de la nature. La croyance au dieu animiste procure la « lumière éternelle » symbole de « l'espérance » et de la plénitude. À un degré supérieur, « la lumière éternelle » est synonyme de connaissance et sagesse. Pour accéder à cette sagesse spirituelle ancestrale, il est impératif de « purifier » les différents corps subtils du sujet. Cette assertion se justifie à travers le syntagme verbal « purifie mon sang ». La purification est la voie par laquelle on accède au monde spirituel représenté par la « lumière éternelle » et « l'aube nouvelle ». Le syntagme nominal « l'aube nouvelle » peut vouloir suggérer en plus du monde spirituel une nouvelle naissance dans le monde divin africain synonyme du baptême chrétien. Ainsi, « l'aube nouvelle qui s'annonce » au sujet-poète est la preuve de sa nouvelle naissance, mais également de son appartenance à la grande famille spirituelle de ses aïeux. On remarque donc que le sujet « je » n'est pas maître de lui-même comme chez Descartes. Il ne se possède pas. Il existe parce qu'en lui vie ses ancêtres matérialisés par la connaissance, la sagesse animiste. Ses ancêtres et lui forment un ensemble « nôtre ». « Je est nôtre » se perçoit également à travers l'image de chanfre qu'incarne le poète. Par le biais du chant et de la danse, le sujet individuel « je » voit en lui vivre ses frères et sœurs noirs. Le fragment ci-dessous donne un aperçu :

O négresse aux yeux lucides
aux lèvres aussi douces que le miel
aux dents luisantes comme des
diamants,
qui vis ma vie ;
tu vis plus en moi que tu ne vis en toi-même.
O négresse
Toi dont la couleur des yeux
est aussi pure que l'émeraude,
ne reflète point les rayons de tes yeux ;
car la douceur de ton regard
suffit pour m'enivrer. (K. Kamanda, 1986 : 34)

Ce fragment de discours est une illustration de l'expression d'amour et d'admiration du poète à l'égard de la « négresse ». Il célèbre la beauté noire à travers des comparaisons vives et sensuelles : « Les lèvres » de la négresse sont « aussi douces que le miel ». Ces « dents sont luisantes comme des diamants » et les « yeux aussi purs que l'émeraude » accompagnés d'un « regard doux ». Le physique de la femme est mis en avant insistant sur la forme généreuse et le regard captivant. La beauté physique de la négresse à travers les matières précieuses telles que « l'émeraude », le « diamant » et le « miel » n'est pas un fait du hasard. Elle révèle l'élégance naturelle voire spirituelle de la négresse, la femme africaine. Au-delà de l'aspect physique, c'est l'aura spirituelle et par extension la tradition africaine que chante le poète. On constate que la figure de la négresse est représentative de plusieurs autres figures en l'occurrence la mère, la sœur, l'amante, la lumière intérieure et la vie spirituelle. La figure de la négresse est une identité collective noire. La lumière intérieure évoquée est perceptible à travers la métaphore adjectivale "yeux lucides" et « luisantes » d'où rejaillir la lumière qui constitue l'aura de la négresse. Le regard « lucide » de la négresse est une preuve de sa sagesse, de son intelligence et surtout de son maintien dans la dignité. Les yeux lucides de la femme suggèrent que celle-ci incarne la vie, l'amour et la dignité humaine. Elle existe pour distiller de la vie, de la joie, de la lumière à ceux qui l'entourent. Cette affirmation se justifie à travers la proposition relative : « qui vis ma vie ». Le pronom relatif « qui » est le substitut de « négresse » et le déterminant possessif « ma » désigne le possesseur, le poète. Cette relative implique que la vie de celui-ci est influencée par un principe plus vaste dont il ne maîtrise pas les contours et auquel il est profondément connecté. En Afrique, la femme est le noyau central de la cellule familiale. Elle travaille sans relâche pour le bonheur des siens. Elle donne la vie, elle éduque, elle protège, elle motive... La femme est l'âme vivante de la tradition africaine. En conséquence, le poète la célèbre, l'honore et la respecte. Cette attitude d'admiration et de respect se renforce par le comparatif de supériorité « tu vis plus en moi que tu ne vis en toi-même ». La locution de comparaison « plus que » connote la fusion, l'union entre le poète et la négresse. Il vit en elle, elle vie en lui. Ce qui sous-entend que le poète et la négresse forme un ensemble « nôtre » connecté. Le poète est fier de cette intimité qui le lie avec la femme. L'emploi du verbe pronominal de sens réfléchi « m'enivrer » atteste cette affirmation. Le « je » individuel de la négresse regorge en son sein plusieurs autres « je » constituant un ensemble appelé « nôtre ». De ce fait, le « je » individuel – négresse – appartient à un tout le « nôtre » qui englobe l'identité collective, l'âme bantoue. Le poète est composé d'un « je » individuel qui cohabite avec d'autres « je » collectif – ses sœurs et frères africains – avec qui

ils forment un ensemble « nôtre ». Le poète se fait chantre pour exalter son peuple et affirmer sa spiritualité animiste.

Le cogito de bouraoui, suggère que l'identité individuelle se construit dans la reconnaissance et la connexion à un "nôtre" plus collectif. Kama Kamanda pense et écrit pour unir différentes identités.

3. La binarité infernale

La binarité infernale est un procédé de la transpoétique d'Hédi Bouraoui. Ce dernier affirme que : « on a parlé d'une écriture du désert, expression à laquelle j'ai préféré écriture interstitielle. Ceci pour ne pas écrire dans l'hégémonie d'une seule culture ou dans la binarité infernale entre deux cultures. » (K. Kamanda, 2005 : 10). Lorsqu' Hédi Bouraoui parle de « l'écriture du désert », il fait référence aux créations de l'espace géographique du désert, particulièrement à l'écriture maghrébine. Une telle écriture reste cloisonnée et refuse l'ouverture. Ainsi, Bouraoui opte pour une écriture interstitielle développée plus haut. La binarité infernale entre deux cultures implique une dualité conflictuelle, un refus catégorique de la différence. Sous cet angle, la binarité infernale est source de malédiction, d'enfer binaire. Loin de s'inscrire dans une perspective alarmiste de crise, la binarité infernale de Bouraoui tente de déconstruire la dualité générant des crises existentielles pour un dépassement, une altérité fructueuse. L'objectif est de rétrécir les distances qui séparent et les faire converger vers une communauté culturelle plus globale. La binarité infernale se transforme en un espace où les pôles antagonistes se nourrissent mutuellement pour une existence harmonieuse. Deux aspects sont évoqués.

3.1. La binarité infernale dominant/dominé

Dans la présente analyse, la binarité infernale interroge le potentiel créatif, enrichissant lié à la traversée des cultures qui signifie en contexte :

Graffiti dans nos cœurs isolés
Que personne ne peut voir.
Sur les murs, sur les cœurs,
Sur les corps meurtris de tatouages féroces,
Sur l'écorce de l'arbre sans sève,
Partout le peuple exprime la colère et
l'angoisse.
Partout un seul message :
Plus jamais nos yeux
Ne se fermeront sur la torture,
Plus jamais nous ne laisserons se propager
La vermine de la violence...
Plus jamais de disparition
Plus jamais de dictature... (K. Kamanda, 1986 : 63)

La binarité infernale a toujours été considérée comme une lutte contre les dualités oppressives. Elle se caractérise par des désaccords entre les pôles antagonistes. Dans le fragment de texte, deux lexèmes mettent en évidence deux pôles antagonistes en l'occurrence "dictature" et « peuple ». On a une opposition binaire dirigeant/peuple, gouvernant/gouverné. De cette opposition naît deux classes sociales. Il y a d'un côté les bourgeois qui imposent leurs diktats et de l'autre côté les prolétaires assujettis. Dans cette binarité dominant/dominé, une voix s'élève avec un « seul message » : « plus jamais nos yeux ne se fermeront sur la torture, la violence, la disparition, la dictature. » Il s'agit, ici, de la critique du rapport de pouvoir qu'on résume de manière manichéenne. La réalité sociale est marquée par une atmosphère pernicieuse, chaotique dans laquelle la « violence » atteint son paroxysme. En effet, les « graffitis », art de la peinture est un cri des âmes meurtries pour dénoncer la souffrance enfuie à l'intérieur du peuple et qui le consume. Cette douleur est perceptible à travers des cicatrices visibles « graffiti sur les murs, sur les corps » et invisibles « graffiti dans nos cœurs isolés ». Ainsi, ces stigmates physiques ou psychiques se transforment en des mots « féroces » dans l'expression « tatouages féroces » pour traduire le mal-être. Le peuple est victime de « torture », d'enlèvement « disparition » et vit dans la précarité, l'exclusion et « l'angoisse ». Tous les maux dont souffre le peuple se résument à travers la métonymie « l'arbre sans sève ». L'arbre est le symbole de l'humain. La « sève » est le liquide nutritif qui circule dans les plantes donc dans l'arbre. De ce fait, la sève est synonyme de l'eau, de sang, de la vie. L'expression « l'arbre sans sève » traduit une vie asséchée, tarie, une vie de résistance épuisée.

Face à cette situation sociale désastreuse et insupportable une révolte s'impose. Celle-ci est perceptible à travers le syntagme nominal « la colère » dans « partout le peuple exprime la colère et l'angoisse ». L'adverbe de lieu « partout » traduit la légitimité, l'unanimité du peuple à lutter efficacement contre la violence érigée en mode de gouvernance. Désormais, « nos yeux ne se fermeront » plus sur les exactions commises. C'est un vibrant appel à l'action pour prévenir les « tortures », les « disparitions » et la « dictature ». Il est question de demeurer ferme, vigilant et déterminer à combattre les inégalités sociales, mais particulièrement de ne plus les ignorer. Cette détermination est justifiée à travers l'usage anaphorique de la locution adverbiale « plus jamais ». Le sujet-poète dénonce la violence dont est victime le peuple et ses corollaires et appelle à « ne plus jamais » la tolérer.

La violence, la disparition et la dictature sont érigées en principe de gouvernance générant de pénibles conséquences sur les populations. La binarité infernale dominant/dominé ne cherche

pas à réduire les rapports de pouvoir entre les deux antagonistes en les confinant dans des rôles fixes : les dominants oppresseurs et les dominés opprimés. La binarité infernale telle que développée n'est pas réductionniste. Elle est plutôt ouverture, un outil de conscientisation qui tend à rendre visible les injustices systémiques et développer des stratégies ou politiques afin de créer un espace, une société plus intégrée où harmonie et respect des lois se conjuguent. Par conséquent l'opposition binaire dominant/dominé est l'expression d'un espoir en l'avenir en appelant à un monde meilleur en dépit des douleurs orchestrées et subies. Elle est donc un puissant plaidoyer et une invitation pour la paix, la justice et le vivre ensemble pacifique.

3.2. La binarité infernale Afrique réelle/Afrique rêvée

La binarité infernale dans *Chants de brumes* se manifeste aussi à travers l'Afrique réelle/l'Afrique rêvée :

Loin des brumes qui aveuglent mes yeux,
Le pays d'abondance, le pays aux lacs
d'argent
Se réveille de sa léthargie coloniale
Pour enrichir de fierté le cœur de ses
enfants.
Le pays gai, le pays rêvé, le pays d'espoir
Aux ailes d'épervier sur la fumée d'un feu de
Brousse
S'éveille, pour partir, loin, vers le brillant
Soleil,
Eloigné des nuées, éloigné des brumes. (K. Kamanda, 1986 : 55)

Kama Kamanda dévoile à travers plusieurs images contrastées son idéal, sa fierté et son espérance pour un avenir meilleur. Le vers « se réveille de sa léthargie coloniale » révèle les deux pôles antagonistes. Il s'agit du verbe pronominal à sens réfléchi « se réveille » où « se » est le substitut du pays et du syntagme nominal « léthargie coloniale ». On a renaissance/déchéance coloniale. Le poème décrit un pays qui renaît de son terrible passé pour s'élever vers la liberté et la prospérité. En effet, la colonisation a instauré dans les pays africains un mode de gestion focalisée sur une dichotomie maître/esclave, colon/colonisé. Cette entreprise est focalisée sur un rapport arbitraire où le colon écrase le colonisé, où les libertés individuelles sont bafouées. Les colonisés sont accablés par la misère, la famine tandis que les colons possèdent tous « les lacs d'argents », toutes les ressources du « pays d'abondance ». C'est donc le contexte colonial dans lequel le pays est plongé qui est ici mis en évidence. À la suite de plusieurs luttes émancipatrices, le pays semblait s'éveiller de cette « léthargie coloniale » pour emprunter le chemin qui mène « vers le brillant soleil » symbole

de libération. Contre toute attente le pays en voie d'émancipation est obstrué par la « fumée d'un feu de brousse » causé par les fils du pays :

Danse en chantant ton Afrique
où les vautours du colonialisme partis,
tes frères ont repris leurs places
pour aggraver dans l'indifférence la misère
la faim. (K. Kamanda, 1986 : 33)

Le contexte qui prévaut est celui du postcolonialisme. Ce concept ne signifie pas dans la présente analyse l'idéologie philosophique et la critique intellectuelle qui en découle. Il désigne plutôt l'époque des indépendances à aujourd'hui. En fait, Après que « les vautours du colonialisme sont partis tes frères ont repris leurs places pour aggraver dans l'indifférence la misère, la faim. » En d'autres termes, l'avènement du « soleil brillant » en Afrique a suscité de l'espoir – "pays d'espoir" – chez les Africains. Le désir de « réveiller le pays d'abondance de sa léthargie coloniale » était au centre des préoccupations. Les débats étaient organisés autour de la désaliénation du colonisé afin de « l'éloigner des nuées, des brumes qui aveuglent ses yeux ». Tout ceci « pour enrichir de fierté le cœur de ses enfants » afin que tombe le complexe d'infériorité hérité de la colonisation. Cette lueur d'espoir – « ailes d'épervier » -, l'envol vers l'avenir glorieux s'est malheureusement brisée par « tes frères » qui ont succédé le colon. Ceux-ci « dans l'indifférence de la misère » aggravent les conditions de vie de leurs frères. En réalité, « le pays aux lacs d'argent » vit toujours la colonisation, à la différence que le colonisateur a cédé sa place aux Africains qui sont leurs représentants, leurs valets locaux. On passe d'une Afrique colonisée à une Afrique néo-colonisée. L'objectif est de maintenir l'Afrique et l'être Africain dans un profond état de paupérisation. C'est de cette Afrique vécue, réelle que le poète décrit. Une Afrique riche de ses ressources naturelles, de sa culture, de sa jeunesse, mais qui peine à renaître de ses cendres, une Afrique plongée dans ses propres contradictions. Cette Afrique réelle avec sa diversité et son potentiel est le siège du chaos où se côtoient misère, famine, injustice, inégalité, guerre, coup d'Etat, terrorisme... C'est ce triste tableau de l'Afrique réelle que présente le poète. Pour fuir cette réalité crue et existentielle, le poète se réfugie dans l'imaginaire poétique. Il crée un monde idéal dans lequel il s'abrite. Dans ce monde idéalisé, il fait côtoyer l'Afrique réelle vécue avec son cortège de maux et de douleurs et l'Afrique rêvée, convoitée avec son lot d'espérance et d'espoir. Dans le fragment de texte ci-dessus, le poète décrit un « pays gai », un « pays rêvé », un « pays d'espoir », un « pays d'abondance », un « pays aux lacs d'argent ». On observe que l'Afrique rêvée est un continent d'abondance de prospérité qui s'oppose à la destruction à la précarité suggérée par la métaphore « fumée d'un feu de brousse ». Pour Kama Kamanda, il

est possible d'atteindre cet idéal « le brillant soleil » symbole de l'avenir et de la « fierté » retrouvée. Pour y parvenir, il faut « s'éveiller », c'est-à-dire prendre conscience de sa situation de pauvreté extrême et « se réveiller », c'est-à-dire lutter pour sortir des contradictions qui enfonce le continent dans le chaos que sont « les brumes, les nuées et la fumée » qui obscurcissent la vision empêchant ainsi de se projeter dans l'avenir avec son corollaire de bonheur. Dans cet élan, le poète propose de « partir, loin vers le brillant soleil ». Il insiste à « s'éloigner » des « brumes » et nuée ». Le syntagme prépositionnel « pour partir, loin, vers » combiné avec le participe passé pris comme adjectif « éloigné » en deux occurrences connotent l'idée de se départir du passé colonial auquel les Africains sont attachés pour affronter avec efficacité l'avenir radieux émaillé de richesses et de fiertés. La métonymie « l'ailes d'épervier sur la fumée d'un feu de brousse » traduit l'envol vers un nouvel horizon qui est entravé par le trauma colonial. Il faut se débarrasser de ce poids colonial pour affronter avec sérénité le futur de l'Afrique. La binarité Afrique réelle/Afrique rêvée s'évertue à décoloniser les Africains et le discours poétique africain pour un Africain et un discours émancipé du passé. En opposant Afrique réelle/Afrique rêvée Kama Kamanda fait osciller sa désillusion lucide et son espoir lyrique, mais il enseigne que la liberté est certes nécessaire, mais pour y accéder il faut rompre définitivement avec le passé enfui dans la mentalité africaine. Il ne nie pas l'Histoire, mais préfère la transcender pour se projeter dans l'espérance.

Conclusion

Au total, *Chants de brumes* apparaît comme un espace fluide, ambiguë où se mêlent et s'entremêlent plusieurs éléments hétérogènes pour créer une identité mouvante, de passage. Cette puissance dynamique s'est manifestée au moyen de trois canons de la transpoétique. L'écriture interstitielle s'est révélée à travers l'intégration d'autres formes d'expression artistiques dans le poème. *Chants de brumes* mêlent chant, danse, musique et peinture (graffiti). Le cogito Bouraoui a été mis en évidence par un « je » plus collectif qui vit dans l'entre-deux et appartenant à une communauté collective ancestrale. Quant à la binarité infernale, elle a été examinée au moyen de la dialectique dominant/dominé, Afrique réelle/Afrique rêvée. Cette opposition a relevé la nécessité de prendre en compte les contradictions afin de transformer les souffrances en paroles poétiques salvatrices. Cet espace intégré qui est le poème traduit la complexité de la réalité du monde actuelle et appelle à considérer les nuances et les différences pour un avenir certain.

Références bibliographiques

BOURAOUI Hédi, 2005, *Transpoétique, Éloge du nomadisme*, Montréal/Québec, Mémoire d'Encrier, 175 p.

HEBERT Louis, 2009, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Pulim, 283 p.

KAMANDA Kama, 1986, *Chants de Brumes*, Liège Bressoux, Dricot, 137 p.

SCARPETTA Guy, 1985, *L'impureté*, Paris, Grasset, 389 p.

SENGHOR Léopold Sédar, 1990, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 448 p.

RIFFATERRE, 1978, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 254 p.

ROBERT Paul, 1987, *Le petit Robert*, Paris, Dictionnaire le Robert, 8830 p.

RUSS Jacqueline, 2005, *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Bordas, 385 p.