

## **Théâtre, Ethos Et Catharsis: Une Etude Comparée De Trois Prétendants...Un Mari De Guillaume Oyono Mbia Et Les Espoirs Perdus d'Unimna Angrey.**

Par Ndongo Kamdem Alphonse,

<sup>1</sup>University of Uyo, Nigeria. "If anything, we are boleka critics" (Chinwezu et al. 1980)

---

**Résumé :** On a longtemps considéré l'écrivain comme un demiurge. A ce titre, il s'est jusqu'ici offert le luxe d'imposer au lecteur ses points de vue sur la vie sociale sans même tenir compte des attentes ni de l'opinion de celui sans qui son œuvre resterait sur les étagères des librairies. Une œuvre littéraire n'est pas distribuée gratuitement. Elle est même plutôt vendue. Celui qui l'achète et la consomme doit pouvoir tirer satisfaction de son sacrifice (l'argent et le temps qu'il y met), tout au moins au niveau éthique ou cathartique. Cet article examine ces deux aspects dans *Trois prétendants...un mari de Guillaume Oyono Mbia*, et dans *Les espoirs perdus d'Unimna Angrey*, et aboutit à la conclusion que toute œuvre littéraire qui ne peut édifier l'esprit de son lecteur souffre, au niveau éthique/cathartique, d'un grave déficit. Point de vue, auteur, lecteur, ethos, catharsis, édification spirituelle, déficit. What does a reader gain by sacrificing his money, his time and his efforts to purchase and read a literary work? Is it just to while away time, to contribute to the 'existence' of the author or for a spiritual diet and upliftment? The traditional conception of the writer as a demiurge has left him with the freedom to impose on the reader his views on social life without minding the opinion of he without whom his work would remain on the shelves of the bookshops, therefore making of the reader a passive consumer of a work whose spiritual orientation may not edify him. This paper argues that, if a literary work cannot satisfy its reader at the levels of the ethos and the catharsis, it therefore suffers from a great defect that poses the problem of its intrinsic value.

---

### **I. INTRODUCTION:**

Depuis la révolution brechtienne, le spectateur ne vient plus au théâtre pour regarder le drame des autres, mais pour assister à la mise en scène d'un destin collectif, celui des acteurs et des spectateurs. Pour Brecht, la fonction du théâtre est non de faire voir un destin, ce qu'il appelle 'théâtre dramatique', mais d'aider à transformer un monde qui change en fonction des relations fondamentales de production (ce qu'il appelle 'théâtre épique'). Ainsi auteur, metteur en scène, décorateur et acteurs doivent cesser d'imposer leur point de vue au spectateur en le plongeant dans une passivité hypnotisée en lui proposant un texte achevé, pour faire appel à son jugement et à son esprit critique. Car si une œuvre d'esprit ne peut édifier l'esprit de son lecteur, alors elle souffrirait d'une lésion grave au niveau éthique et/ou cathartique. *Trois prétendants...un mari de Guillaume Oyono Mbia*, à mon avis, semble souffrir d'une telle lésion, car Juliette, la protagoniste, parvient à résoudre la crise qui l'oppose à ses parents, certes, mais avec les moyens du bord qui suscitent chez le spectateur une forte indignation, contrairement à Amerang dans *Les espoirs perdus d'Unimna Angrey* qui, pour sa part, attire la sympathie du spectateur. Une étude comparée des deux œuvres au niveau de l'intrigue, du coup de théâtre et de la catharsis illustrerait mieux notre propos.

### **II. L'INTRIGUE :**

**Trois prétendants...un mari de Guillaume Oyono Mbia et Les espoirs perdus d'Unimna Angrey** sont construites sur la même intrigue, à la seule variante près que, contrairement à Juliette qui a trois prétendants, Amerang n'en a qu'un seul. La configuration des personnages est plus ou moins la même chez les deux dramaturges : chez Oyono Mbia, les opposants de Juliette, la protagoniste, sont ses grands-parents et ses parents, tandis que chez Unimna Angrey, Amerang n'a devant elle que ses parents. Mais c'est tout comme. Dans les deux cas, il s'agit de l'autorité des parents contre les enfants. Le reste des détails est plus ou moins identique ; mariage forcé et à son insu d'une jeune fille ( Juliette : 18 ans ; Amerang : 19 ans ), élève à l'école secondaire, à un homme qu'elle n'aime ni ne connaît (Juliette a trois prétendants dont deux paient tour à tour cent et deux cent mille francs comme dot à ses parents. Quant à Amerang, elle a un seul prétendant qui est reçu avec beaucoup de révérence par les parents de celle-ci) et qui est plus ou moins l'égal d'âge de son père. Chez Oyono Mbia, bien que l'âge des prétendants ne soit pas mentionné, on imagine facilement des hommes d'âge assez avancé par rapport à la jeune fille qu'ils convoitent, eu égard à la liberté qu'ils prennent devant les parents de Juliette. Chez Angrey, au contraire, l'emphase est mise sur l'âge de Chef Ohishuo, 54 ans, qui se trouve être l'aîné du

père de la fille qu'il veut épouser. Prise au dépourvu, la jeune fille proteste contre l'autorité parentale, qui a déjà récupéré toute (ou partie de) la dot : chez Guillaume Oyono, avant même que Juliette ne soit informée de son mariage imminent, ses parents ont déjà cédé aux enchères et accepté tour à tour les cent et les deux cent mille francs de Ndi, cultivateur de son état et de Mbia, fonctionnaire. Chez Unimna Angrey, le père d'Amerang a déjà accepté un cadeau de Chef Oyishuo (10), signe culturel d'un accord de principe de la demande de sa fille en mariage.

Le sort de la jeune fille est ainsi scellé à son insu par ses parents. Ce qui compte pour eux, loin d'être l'avis et le bonheur de leur fille, c'est le gain financier qu'ils tireront d'une telle transaction. Même si à un moment les parents prétendent, dans les deux pièces, attendre leurs filles pour recueillir leur avis, ils sont en réalité prêts à leur imposer le prétendant le plus riche auprès duquel ils comptent se refaire une santé financière. Mais l'erreur des parents, tant Chez Guillaume Oyono Mbia que chez Unimna Angrey, c'est d'avoir envoyé leur fille à l'école, qui est le creuset de toutes les métamorphoses possibles : les deux filles y ont sans doute appris des leçons sur le libre choix du conjoint. Juliette aime Oko, son camarade de collège, à cheval comme elle entre l'adolescence et la maturité. Amerang, quant à elle, aime Owong, 25 ans et étudiant en Droit. Il y a donc conflit : conflit entre le choix motivé des parents et celui, non moins motivé, des enfants ; conflit entre l'autorité parentale et l'esprit indépendant des jeunes.

Ce que nous déplorons dans les deux pièces, cependant, c'est la nature éminemment elliptique de l'épisode du conflit. Dans *Trois prétendants... un mari*, le conflit est d'ailleurs de pure forme, comme si tout était arrangé par l'auteur ou par les personnages pour une simple mise en scène, en attendant le coup de théâtre qui verrait l'apparition d'un dieu dont la tâche est de trancher l'affaire. L'épisode du conflit est pour ainsi dire bâclé dans les deux pièces. Dans un autre article<sup>1</sup>, nous avons qualifié de manque à gagner chez le lecteur ou le spectateur cette forme expéditive du conflit. Chez Unimna Angrey, en dehors de la fin de non-recevoir qu'oppose Amerang à sa demande en mariage par le vieux Oyishuo, le lecteur n'assiste à aucun conflit entre les dictateurs (les parents) et la victime (la jeune fille). Ce conflit est évité in-extremis par le coup de théâtre. Dans un récent article<sup>2</sup>, nous avons mis cela dans le compte de la bienséance : une confrontation entre parents et enfants, surtout en public, est, dans la culture africaine, un crime de lèse-majesté. En tout cas, Juliette préfère Oko aux trois premiers prétendants, et Amerang, Owong au vieux Oyishuo, malgré leur richesse. Elles se contentent, du moins pour l'instant, de l'amour qu'elles ont pour leur jeune premier. Cependant, Juliette dira du mensonge à ses parents, tandis qu'Amerang optera pour la vérité, ce qui, au niveau purement éthique, pose le problème de l'édification de l'esprit du consommateur du texte, le lecteur, et de la valeur cathartique de l'œuvre. Sachant à quel point ses parents sont cupides et avides de grain, Juliette procédera au déguisement du jeune Oko qu'elle présente comme un homme très éduqué et très riche (130-139). Amerang quant à elle essaiera de persuader ses parents d'accepter son jeune fiancé, simple étudiant en droit dont l'avenir est plein de promesse (26). Ni les parents de Juliette, ni ceux d'Amerang ne sont prêts à laisser partir un homme riche qui leur propose un bonheur immédiat, pour un avenir lointain. La crise est donc, apparemment, insurmontable, et seul un dieu peut la dénouer sans dégâts.

### III. COUP DE THEATRE

En descendant sur scène à partir du ciel, dans le théâtre antique, le personnage du deus ex-machina désigne allégoriquement une représentation divine. Or, s'il faut qu'un dieu intervienne dans les affaires des hommes, il ne peut le faire qu'à la satisfaction générale. On imagine mal un dieu (deus) entérinant le faux et la faute, fusse en faveur de l'opprimé : un crime commis en réparation d'un autre crime n'est pas moins condamnable. En procédant au coup de théâtre comme moyen pour dénouer un conflit apparemment sans issue, à l'apogée de la crise, le dramaturge modifie non seulement le cours de l'action, mais surtout le dénouement logique de l'intrigue. Si cette modification se fait aux dépens de la catharsis, alors le spectacle souffrirait d'une lésion grave au niveau de sa valeur éthique, ce qui constituerait chez le spectateur un manque à gagner. Comment libérer Juliette et Amerang des carcans économiques et traditionnels où veulent les maintenir leurs parents cupides ? Comment imposer à leurs parents leur choix sans encourir leur colère et sans passer pour iconoclastes ? Un face à face entre jeunes et vieux est un tabou en Afrique ; nous observons cette bienséance tant chez Guillaume Oyono que chez Unimna Angrey, mais puisqu'un consensus est hors de question, comment être libre et continuer de faire partie de la communauté ? Comment faire fi de l'autorité parentale et demeurer un membre à part entière du clan ? Le personnage cornélien, partagé entre le devoir et la passion, finit toujours par laisser triompher la raison suprême en succombant à l'autorité parentale. C'est le cas de Pauline. Cédant à l'autorité de son père et de sa famille, qui lui préfèrent un autre homme que le pauvre Sévère qu'elle aime, Pauline dira dans *Polyeucte*:

Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï  
J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi,  
Et sur mes passions ma raison souveraine  
Eut blâmé mes soupirs et dissipé ma haine (II,2)

Cette raison souveraine, cependant, loin de tuer en elle ses sentiments propres, ne fonctionne que comme un garde-fou. Pauline aime un autre homme que celui que lui ont imposé ses parents, et même après son mariage. Sévère demeure, dans son cœur, une fixation :

Ma raison, il est vrai, dompte mes sentiments,  
Mais quelque autorité que sur eux elle ait prise  
Elle n'y règne pas, elle les tyrannise. (II, 2)

Ce n'est ni le cas de Juliette, ni celui d'Amerang ; les deux jeunes filles font preuve d'iconoclasme devant leurs parents. Chez elles, la raison a plusieurs avatars : Féminisme, droits de la femme, émancipation, démocratie. Et puisque chaque groupe campe sur sa position, il faut donc une force majeure pour régler le conflit, un personnage qui jouit d'un droit de véto incontestable : le deus ex machina. Dans *Trois prétendants... un mari*, le coup de théâtre commence avec le revirement du deuxième prétendant, le riche fonctionnaire, qui revient sur scène pour réclamer ses deux cent mille francs. Auparavant, les parents de Juliette ont déjà constaté le vol des trois cent mille francs de Ndi et de Mbia, au moment de rembourser le pauvre cultivateur à qui on préfère un homme d'Etat. A présent il faut rembourser non seulement Ndi, mais aussi Mbia qui menace, le cas échéant, d'avoir recours à la police pour régler ses comptes. Les parents de Juliette s'affolent et la crise est à son comble. Comment dénouer cette crise sans eux, eux qui ne sont que de pauvres paysans ?

Juliette et son groupe (son fiancé Oko et son cousin Koumé) attendent ce moment crucial de désespoir total pour entrer sur scène avec l'argent volé et un personnage déguisé (Oko, simple collégien, qui est présenté aux villageois comme un homme très riche). Avec cette double faute, la situation est sauvée in-extremis (Oko remet aux parents de Juliette l'argent volé en guise de dot) et les différentes factions s'en tirent plus ou moins satisfaites : Ndi et Mbia récupèrent leurs sous ; les parents de Juliette sont sauvés du déshonneur, et Juliette (qui est mariée séance tenante) peut s'en aller avec l'homme (le garçon ?) de son choix. Le mariage de Juliette est consommé, mais pas célébré (pas de fête), et Oko, sauveur malgré tout, peut se retirer avec son masque et son crime (il participe au vol de l'argent en le cautionnant), et s'en aller avec une femme qu'il ne mérite en réalité pas. Dans *Les espoirs perdus*, Amerang, son frère et son fiancé prennent la résolution de se confronter aux parents de la jeune fille afin de leur faire entendre raison. Cette résolution prise, les trois mousquetaires marchent sur la scène (dernier tableau de la pièce) juste pour apprendre que les choses se sont arrangées d'elles-mêmes (Là aussi, nos attentes sont frustrées, car à plusieurs reprises, Amerang répète à son fiancé, comme si elle était de connivence avec l'auteur de la pièce, que « Les choses s'arrangeront d'elles-mêmes » [31]) : Chef Oyishuo est arrêté par la police pour détournement de biens publics. Le mariage d'Amerang n'aura pas lieu, en tout cas pas sur- le -champ. Mais avec la résolution du père d'Amerang de laisser désormais ses filles faire librement le choix de leurs conjoints, tout porte à croire qu'Amerang et Owong ont désormais les coudées franches. Ils n'ont plus d'opposants. Tant pis pour Chef Oyishuo (qui doit répondre de ses crimes financiers devant la justice) ; tant mieux pour Amerang et Owong (qui ont toutes les raisons de savourer ce coup de théâtre) et tant mieux pour le spectateur à qui est évité un scandale (la confrontation publique) entre vieux et jeunes.

### **Coup de théâtre et catharsis**

Que gagne le lecteur ou le spectateur, après s'être donné la peine de lire ou de regarder *Trois prétendants ... un mari* ou *Les espoirs perdus* ? Quelle part de l'étymon spirituel de ces deux pièces peut compenser ses efforts de consommer des œuvres qui sont confectionnées sans son avis ? On citera ici Bertold Brecht (1948) :

Le spectateur du théâtre dramatique dit :  
Oui, cela je l'ai éprouvé moi aussi.  
C'est ainsi que je suis. C'est une chose bien naturelle.  
Il en sera toujours ainsi. La douleur de cet être me bouleverse parce  
qu'il n'y a pas d'issue pour lui... Tout se comprend tout seul. Je pleure avec celui  
qui pleure, je ris avec celui qui rit. Le spectateur du théâtre épique dit : je n'aurais jamais imaginé une  
chose pareille. On n'a pas le droit d'agir ainsi. Voilà qui est insolite, c'est à n'en pas croire ses  
yeux. Il faut que cela cesse. La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il y

aurait tout de même une issue pour lui... rien ne se comprend tout seul. Je ris de celui qui pleure, je pleure sur celui qui rit (260- 261).

Dans *Trois prétendants... un mari*, toutes les parties prenantes du conflit s'en tirent avec plus ou moins de satisfaction : Ndi n'aura pas Juliette qu'on lui avait promise, mais il aura ses cent mille francs. Mbia n'aura pas Juliette pour qui il a auparavant déboursé deux cent mille, mais il aura son argent. Les parents de Juliette n'auront pas l'argent qu'ils comptaient récolter de sa dot, après tous les sacrifices qu'ils ont faits pour son éducation. Mais ils seront sauvés du déshonneur et de la prison. Quant à Juliette, elle n'épousera pas l'homme que sa famille a voulu lui imposer, mais bien celui qu'elle aime. En somme, tout le monde est quitte. Mais que gagne le lecteur ou le spectateur qui est le destinataire final de l'œuvre et sans qui les efforts du dramaturge sont vains ? Jean Paul Sartre soutient avec raison que l'œuvre d'art est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement. Ce mouvement oscille entre l'écriture et la lecture, c'est-à-dire entre l'écrivain et le lecteur/spectateur. Si l'écrivain gagne sa renommée et l'argent du lecteur, que gagne celui-ci du texte qu'il achète malgré tout ? Si la consommation du texte par le lecteur n'est pas spirituellement édifiante, c'est que l'œuvre souffre d'un déficit au niveau éthique ou cathartique.

Juliette et son homme commettent deux crimes graves : vol et usurpation de titre. C'est par le biais de ces deux délits qu'ils tirent leur épingle du jeu douloureux auquel ils sont confrontés et c'est sur cette note déficitaire que s'achève l'œuvre. Or, toute œuvre propose une façon de voir, un *modus vivendi*. Ce que l'on oublie trop souvent, c'est que l'œuvre d'art cherche à imposer comme allant de soi une vision du monde et des rapports sociaux qui ne sont que le point de vue d'un homme : l'auteur. Le lecteur est un être social. L'œuvre littéraire comme donnée à lire et à penser doit l'aider à épurer ses démons intérieurs et à accéder à la rationalité et la responsabilité civique nécessaires à son insertion sociale. La question que nous, lecteur, sommes en droit de nous poser est de savoir si vol et usurpation de titre sont des prescriptions éthiques de la part de Guillaume Oyono Mbia. L'on sait que ces deux délits sont condamnés par le code pénal de n'importe quel pays, et qu'ils constituent des outrages dans n'importe quelle culture. Où placer ces deux fautes dans une œuvre d'esprit ? Faut-il les considérer comme des expédients de la part du dramaturge (une solution expéditive, un peu à la va-vite), ou comme une prescription consciente et délibérée, un libre choix qu'assume l'auteur ? Tel est en tout cas le dénouement de la crise dans *Trois prétendants...un mari*. Ce dénouement est donc une proposition consciente. Dans *Les espoirs perdus*, Amerang et son groupe reviennent sur scène au dernier tableau pour un bras de fer avec ceux qui veulent brader leur destin. Heureusement, ce scandale nous est évité de justesse par l'arrestation d'un fonctionnaire véreux aux mœurs peu recommandables. Amerang s'en tire non seulement avec la chance d'épouser l'homme de son choix, mais aussi avec la possibilité future de pouvoir procurer à ses parents un bonheur légitime, non seulement par le truchement de son mariage, mais aussi par ses efforts personnels : elle est élève et elle rêve d'études universitaires. Autrement dit, le coup de théâtre dans *Les espoirs perdus* donne voie à toutes les spéculations possibles, et positives. Le sourire avec lequel le père d'Amerang l'accueille au tableau final ne peut être que de bon augure pour la suite de leurs relations. Si l'on y ajoute sa résolution de laisser désormais libre choix à ses filles quant au choix de leurs conjoints, on peut conclure que tout est pour le mieux pour Amerang, au grand soulagement du spectateur.

Par ailleurs, Chef Oyishuo est présenté comme un homme très riche, mais dont la richesse est de source douteuse. C'est dire qu'il est le type de l'agent de l'Etat qui confond avec aisance et bonheur les caisses de l'Etat avec ses propres caisses. Le lecteur, le spectateur est tout au moins satisfait de son arrestation. Si le théâtre a pour but d'épurer les mœurs, selon les règles classiques, il serait aberrant de laisser un tel personnage quitter la scène en jubilant. Son arrestation s'inscrit donc en droite ligne de l'ethos de l'art dramatique. L'arrogance et la vanité qui le caractérisent font de lui un personnage antipathique qui inspire presque du dédain. Le vilain est puni à la fin de cette œuvre d'Unimna Angrey et le lecteur s'en tire tout au moins avec une satisfaction morale. Sur le plan purement cathartique, *Les espoirs perdus* est un texte édifiant.

#### IV. CONCLUSION :

En son temps, Aristote considérait déjà le théâtre comme une métaphore médicale. Selon Antonin Artaud, le théâtre est un drame existentiel qui se dénoue par la mort ou la guérison. On voit se profiler ici la dichotomie brechtienne du théâtre dramatique et du théâtre épique. Selon Antoine Vitez et Valère Novarina, le texte doit être générateur d'une réalité nouvelle : le spectateur doit pouvoir être conscient, à partir de la théâtralité du théâtre, qu'il a affaire non au réel, mais à un discours sur le réel vis-à-vis duquel il doit prendre position et exprimer sa liberté. Avec le théâtre épique, Brecht rejette le type de communication fondée sur la fascination et l'approbation, et cherche à susciter chez le spectateur une attitude d'étonnement et de questionnement devant la fiction représentée. Nous n'irons pas jusqu'à affirmer que Guillaume Oyono Mbia entérine le délit, fût-ce pour sauver une situation désespérée.

Il y a cependant plus de leçon à apprendre d'un héros qui choisit de mourir que d'un lâche qui opte pour la vie. Certes, Amerang n'a pas choisi cet extrême ; elle s'en sort même sans dégâts, dans *Les espoirs perdus*. On pourrait pourtant imaginer une confrontation fructueuse entre elle et ses parents, qui aboutirait soit à la résignation des parents soit à une fugue et à une rupture totale entre les deux parties. Heureusement, Unimna Angrey a choisi de châtier le mal avant qu'il ne prenne racine. La pièce récompense son lecteur à ce niveau. Chez Oyono Mbia, au contraire, un mal est réparé par un autre mal plus grave. Lequel des deux est-il justifiable ? Est-ce la dictature culturelle ou parentale qui n'est un crime que sous le prisme du modernisme (revendications féministes), ou le vol et l'usurpation du titre qui sont des délits dans tous les cieux ? Le mariage de Juliette a lieu sans dot, à la fin, après une série de jonglages et de manipulations de la part des élèves du secondaire. Faut-il encourager le vol et le faux, comme nous le propose Guillaume Oyono Mbia, ou la confrontation et le rejet catégorique, comme le suggère Unimna Angrey ? On pourrait pencher pour la deuxième solution. Car il vaudrait mieux comparaître en justice pour outrage aux parents, comme c'aurait pu être le cas dans *Les espoirs perdus*, que de le faire pour vol, faux, usage de faux et usurpation de titre qui constituent la charnière du coup de théâtre dans le texte de Guillaume Oyono Mbia.

**Notes :**

- 1- Voir Ndongo K.A. (2009). « Tradition, iconoclasme et faute : une relecture de *Trois prétendants...un mari* de Guillaume Oyono Mbia ». In Agora. Department of Foreign Languages, University of Uyo.
- 2- Voir Ndongo K.A. (2011) « Unimna Angrey : *Les espoirs perdus*. Coup de théâtre, leur d'espoir ». Conference paper presented at UFTAN, Calabar 2011.

**REFERENCES :**

- [1] Adiaffi, Anne-Marie. Une vie hypothéquée. Dakar : N.E.A. 1985.
- [2] Angrey, Unimna. Les espoirs perdus. Calabar :Optimist Press, 2005.
- [3] Artaud, Antonin. Le théâtre et son double. Paris : Gallimard, 1964.
- [4] A Treasury of the Theatre. Vol 1. Edited by John Gassner. New York : Simon and Schuster, 1967.
- [5] Brecht, Bertold. Ecrits sur le Théâtre. Vol 2. Paris : Ed. de L'Arche, 1979.
- [6] La dialectique au Théâtre. Paris : Ed. de L'Arche, 1951.
- [7] Petit organon pour le Théâtre. Paris: Ed. de L'Arche, 1948.
- [8] Chinwezu et al. Towards the decolonization of African Literature. Enugu : Fourth dimension 1980
- [9] Corneille, Pierre. Polyeucte. Paris : Larousse, 1971.
- [10] Mortier, Daniel. Le nouveau théâtre. Paris : Hatier, 1974.
- [11] Oyono Mbia, Guillaume. Trois prétendants...un mari. Yaoundé : Editions Clé, 1964.
- [12] Oscar, G. History of the Theatre (sixth Edition). Boston: Allyn and Bacon, 1991.
- [13] The Bedford Anthology of World Literature. Edited by Paul Davis et al. Boston: Bedford- Saint Martins, 2003.
- [14] Macgowan, Keneth and Melnitz, William. The Living Stage. California: Prince-Hall Inc, 1954.
- [15] The Theory of the Modern Stage. Edited by Eric Bentley. London: Penguin, 1990.
- [16] Novarina, Valère. Lettre aux acteurs. Paris: Ed. L'Energumène, 1979.
- [17] Théâtre. Paris: Ed. P.O.L. 1989.
- [18] Lumière du corps. Paris: Ed. P.O.L. 2006.
- [19] L'Envers de l'esprit. Paris : Ed. P.O.L. 2009.
- [20] Je, tu, il. Paris : Ed. Arfuyen, 2012.