



**Revue des Sciences humaines
et sociales, Lettres, Langues et
Civilisations**

**ISSN
(E) 2958-2814
(P) 3006-306X**

Volume 4, Numéro 3, Juin 2026

**Université Alassane Ouattara
UFR Communication Milieu et Société**

revue.akiri-uao.org



ISSN-L: 2958-2814
ISSN-P: 3006-306X

Site web: <https://revue.akiri-uao.org/>

E-mail : revueakiri@gmail.com

Editeur

UFR Communication, Milieu et Société
Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)



ISSN-L: 2958-2814
ISSN-P: 3006-306X

INDEXATIONS INTERNATIONALES

Pour toutes informations sur l'indexation internationale de la revue *AKIRI*, consultez les bases de données ci-dessous :



<https://aurehal.archives-ouvertes.fr/journal/read/id/398946>



<https://reseau-mirabel.info/revue/15150/Akiri>



<http://sjifactor.com/passport.php?id=23334>



<https://orcid.org/0009-0002-6794-1377>



<https://journalseeker.researchbib.com/view/issn/2958-2814>



<https://www.ajol.info/index.php/akiri>



[https://ipindexing.com/journal-details/AKIRI-\(Revue-des-sciences-humaines-et-sociales,-lettres,-langues-et-civilisations\)/2360](https://ipindexing.com/journal-details/AKIRI-(Revue-des-sciences-humaines-et-sociales,-lettres,-langues-et-civilisations)/2360)



<https://oaji.net/journal-detail.html?number=14071>

Impact factor : SJIF 2026 : 7.620

ISSN-L: 2958-2814

ISSN-P: 3006-306X

REVUE ELECTRONIQUE

AKIRI

Revue Scientifique des Sciences humaines et sociales, Lettres, Langues et Civilisations

E-ISSN 2958-2814 (Online ou en Ligne)

I-ISSN 3006-306X (Print ou imprimé)

Equipe Editoriale

Coordinateur Général : BRINDOUMI Kouamé Atta Jacob

Directeur de publication : MAMADOU Bamba

Rédacteur en chef : KONE Kiyali

Chargé de diffusion et de marketing : KONE Kpassigué Gilbert

Webmaster : KOUAKOU Kouadio Sanguen

Comité Scientifique

SEKOU Bamba, Directeur de recherches, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny

OUATTARA Tiona, Directeur de recherches, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny

LATTE Egue Jean-Michel, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

FAYE Ousseynou, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop

GOMGNIMBOU Moustapha, Directeur de recherches, CNRST,

ALLOU Kouamé René, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny

KAMATE Banhouman André, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny

ASSI-KAUDJHIS Joseph Pierre, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

SANGARE Abou, Professeur titulaire, Université Peleforo Gbon Coulibaly

SANGARE Souleymane, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

CAMARA Moritié, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

COULIBALY Amara, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

NGAMOUNTSIKA Edouard, Professeur titulaire, Université Marien N'gouabi de Brazzaville

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

BATCHANA Essohanam, Professeur titulaire, Université de Lomé

N'SONSSISA Auguste, Professeur titulaire, Université Marien N'gouabi de Brazzaville

DEDOMON Claude, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

NGUE Emmanuel, Maître de conférences, Université de Yaoundé I

N'GUESSAN Mahomed Boubacar, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny

BA Idrissa, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop

KAMARA Adama, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara

SARR Nissire Mouhamadou, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop

ALLABA Djama Ignace, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny

DIARRASSOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara

TOPPE Eckra Lath, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

M'BRA Kouakou Désiré, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

ISSN-L: 2958-2814

ISSN-P: 3006-306X

Comité de Lecture

BATCHANA Essohanam, Professeur titulaire, Université de Lomé
 N'SONSSISA Auguste, Professeur titulaire, Marien N'gouabi de Brazzaville
 CAMARA Moritié, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 FAYE Ousseynou, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 BA Idrissa, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 SARR Nissire Mouhamadou, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 GOMGNIMBOU Moustapha, Directeur de recherches,
 DEDOMON Claude, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 BRINDOUMI Atta Kouamé Jacob, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 DIARRASOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 ALABA Djama Ignace, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 DEDE Jean Charles, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara
 BAMBA Abdoulaye, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny
 BAKAYOKO Mamadou, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 SANOGO Lamine Mamadou, Directeur de recherches, CNRST, Ouagadougou
 GOMA-THETHET Roal, Maître-Assistant, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 GBOCHO Roselyne, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara
 SEKA Jean-Baptiste, Maître-Assistant, Université Lorognon Guédé,
 SANOGO Tiantio, Maître-Assistante, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
 ETTIEN N'doua Etienne, Maître-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny
 DJIGBE Sidjé Edwige Françoise, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara
 YAO Elisabeth, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara

Comité de rédaction

N'SONSSISA Auguste, Professeur titulaire, Marien N'gouabi de Brazzaville
 KONÉ Kpassigué Gilbert, Maître-Assistant, Histoire, Université Alassane Ouattara
 KONÉ Kiyali, Maître-Assistant, Histoire, Université Péléforo Gon Coulibaly
 BAKAYOKO Mamadou, Maître de Conférences, Philosophie, Université Alassane Ouattara
 OULAI Jean-Claude, Professeur titulaire, Communication, Université Alassane Ouattara
 MAMADOU Bamba, Maître-Assistant, Histoire, Université Alassane Ouattara
 TOPPE Eckra Lath, Professeur titulaire, Etudes Germaniques, Université Alassane Ouattara,
 ALLABA Djama Ignace, Maître de Conférences, Etudes Germaniques, Université Félix Houphouët-Boigny,
 KONAN Koffi Syntor, Maître de Conférences, Espagnol, Université Alassane Ouattara
 SIDIBÉ Moussa, Maître de Conférences, Lettres Modernes, Université Alassane Ouattara
 ASSUÉ Yao Jean-Aimé, Maître de Conférences, Géographie, Université Alassane Ouattara
 KAZON Diescieu Aubin Sylvere, Maître de Conférences, Criminologie, Université Félix Houphouët-Boigny
 MEITÉ Ben Soualiouo, Maître de Conférences, Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny
 BALDÉ Yoro Mamadou, Maître-Assistant, FASTEF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar
 MAWA Miraille-Clémence, Chargée de cours, Université de Bamenda

Contacts

Site web: <https://revue.akiri-uao.org/>

E-mail : revueakiri@gmail.com

Tél. : + 225 0748045267 / 0708399420/ 0707371291

Indexations internationales :

Auré HAL : <https://aurehal.archives-ouvertes.fr/journal/read/id/398946>

Mir@bel : <https://reseau-mirabel.info/revue/15150/Akiri>

Sjifactor: <http://sjifactor.com/passport.php?id=23334>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6794-1377>

AJOL: <https://www.ajol.info/index.php/akiri>

IPIndexing: [https://ipindexing.com/journal-details/AKIRI-\(Revue-des-sciences-humaines-et-sociales,-lettres,-langues-et-civilisations\)/2360](https://ipindexing.com/journal-details/AKIRI-(Revue-des-sciences-humaines-et-sociales,-lettres,-langues-et-civilisations)/2360)

OAJI: <http://oaji.net/journal-detail.html?number=14071>

Impact factor: SJIF 2026: 7.620

ISSN-L: 2958-2814

ISSN-P: 3006-306X

PRESENTATION DE LA REVUE AKIRI

Dans un environnement marqué par la croissance, sans cesse, des productions scientifiques, la diffusion et la promotion des acquis de la recherche deviennent un impératif pour les acteurs du monde scientifique. Perçues comme un patrimoine, un héritage à léguer aux générations futures, les productions scientifiques doivent briser les barrières et les frontières afin d'être facilement accessibles à tous.

Ainsi, s'inscrivant dans la dynamique du temps et de l'espace, la revue « **AKIRI** » se présente comme un outil de promotion et de diffusion des résultats des recherches des enseignants-chercheurs et chercheurs des universités et de centres de recherches de Côte d'Ivoire et d'ailleurs. Ce faisant, elle permettra aux enseignants-chercheurs et chercheurs de s'ouvrir davantage sur le monde extérieur à travers la diffusion de leurs productions intellectuelles et scientifiques.

AKIRI est une revue à parution trimestrielle de l'Unité de Formation et de Recherches (UFR) : Communication, Milieu et Société (CMS) de l'Université Alassane Ouattara. Elle publie les articles dans le domaine des Sciences humaines et sociales, Lettres, Langues et Civilisations. Sans toutefois être fermée, cette revue privilégie les contributions originales et pertinentes. Les textes doivent tenir compte de l'évolution des disciplines couvertes et respecter la ligne éditoriale de la revue. Ils doivent en outre être originaux et n'avoir pas fait l'objet d'une acceptation pour publication dans une autre revue à comité de lecture.

PROTOCOLE DE REDACTION DE LA REVUE AKIRI

La revue **AKIRI** 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 ...

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 : Les articles sont la propriété de la revue.

SOMMAIRE

LANGUES, LETTRES ET CIVILISATIONS

Anglais

1. **The Utopias of Toni Morrison's Paradise**
SORO Dolourou..... 1-11
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.1>
2. **Abjection and Desire: A Feminist Reading of Sarah Kane's Phaedra's Love and Eugene O'Neill's Mourning Becomes Electra**
Wandja Fatoumata TUO & Ouana Alassane SEKONGO..... 12-24
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.2>
3. **Émergence du sujet féminin et esthétique de l'oralité dans Their Eyes Were Watching God de Zora Neale Hurston**
Zié Bi Golé Eugène KOFFI & Bi Zoh Elisée GOLE..... 25-37
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.3>
4. **Black Renaissance and Baraka's Legacy**
Yao Katamatou Kouma..... 38-53
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.4>
5. **Influence des facteurs sociodidactiques sur l'enseignement et l'apprentissage de l'anglais : cas du lycée Soundjata Keïta**
Yacouba Boubacar TOURE..... 54-66
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.5>
6. **Remote sensing monitoring and assessment of oil pollution from 2015 to 2020 in the Gulf of Guinea: The case of the two Congos and the Cabinda region (Angola)**
Marius MASSALA MBINDZOUKOU..... 67-81
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.6>

Études hispaniques

7. **El "muro de la vergüenza" en Chambacú, corral de negros de Manuel Zapata Olivella: entre opresión y expresión de la libertad**
Bonzallé Hervé SAKOUM..... 82-94
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.7>

Lettres Modernes

8. **Le fragmentaire : les modalités d'un mécanisme dramaturgique du théâtre d'Aristide Tarnagda**
Kan Mathieu KOUASSI 95-109
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.8>
9. **Poétique de la migration et reconfiguration postcoloniale du roman africain francophone chez Maurice Bandaman**
Kagnon Brahim SANOGO..... 110-124
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.9>

- 10. Migration et développement local dans le roman africain francophone**
Koudougou Frédéric KONTOGOM..... 125-138
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.10>
- 11. Écrire, créer et diffuser le théâtre de commande d'intervention sociale**
ZAGRÉ Issa..... 139-154
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.11>
- 12. Le sacré au risque de la déconstruction ou le discours de la
« désédéification » dans galerie infernale de Jean-Marie Adiaffi**
Zana Karim SORO..... 155-168
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.12>
- 13. La pratique stylistique à l'œuvre dans « larmes en pleurs »,
extrait de la mère rouge de C. Marshall Kissy**
Aby Emmanuel AKADJÉ..... 169-182
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.13>
- 14. Quête de l'altérité et dialogue interculturel dans l'attentat
de Yasmina Khadra : se réconcilier au-delà des extrêmes
et des frontières identitaires ?**
Mamadou KONATE..... 183-196
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.14>

COMMUNICATION, SCIENCE DU LANGAGE, ARTS ET ARCHITECTURE

Sciences du langage et de la communication

- 15. Essai de sémantique des mots onomatopéiques et idéophoniques**
Koffi Joël KOUAKOU & Koffi Yéboua Vincent KOUASSI 197-210
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.15>
- 16. Les difficultés des situations de transfert en activités de langage
et lecture à l'école élémentaire**
Oumar DIA..... 211-231
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.16>
- 17. Débats citoyens et vie sociopolitique en Côte d'Ivoire
à l'ère du numérique**
Konan Zagoh Martial YAO & Olive-Martial Kokoi ASSEU 232-248
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.17>

Architecture & urbanisme

- 18. Planifier, aménager et bâtir des « villes en mouvements » au Sahel :
cas de la ville moyenne de Pouytenga au Burkina Faso**
Pougwendé Léandre GUIGMA..... 249-273
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.18>

SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Histoire

19. **Relire Cheikh Anta Diop : pour une critique historiographique de son assimilation à l'afrocentrisme**
Yves Victor NGONO..... 274-295
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.19>
20. **L'immigration libano-syrienne en AOF : des abords des Rivières du Sud à la constitution d'une diaspora robuste (XIX^e-XX^e siècles)**
Abdou Karim TANDJIGORA..... 296-316
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.20>
21. **L'histoire des Oubi, un peuple de l'ouest ivoirien peu connu, des origines à la période coloniale**
TOURE Tiegbe & GNETO Gbakre Jean-Patrice..... 317-330
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.21>
22. **Les arts plastiques contemporains burkinabè entre défis et survie**
Hyacinthe SANDWIDI, Adama TOURÉ & Patrick KABRÉ..... 331-348
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.22>
23. **Engagement des associations musulmanes dans la promotion du don de sang au Burkina Faso (1997-2025)**
Aboubakar Sidiki SEGDA & Adama KABORE..... 349-365
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.23>
24. **Désarmement, démobilisation et réintégration (DDR) au Mozambique et en Côte d'Ivoire : une approche des mobilités post-conflit**
KOUASSI Tehua Maizan & KOUASSI Noël Zouzou..... 366-384
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.24>
25. **Les « choses-dieux » chez les peuples de l'Est du Cameroun : matérialité du sacré et ontologies religieuses**
Jeannette Sylvie PILO ATTA..... 385-405
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.25>
26. **La musique traditionnelle au Burkina Faso à l'épreuve des dynamiques sociales : cas de la musique des Lyèla de la Province du Sanguié**
Emmanuel BAYALA & Jean Célestin KY..... 406-420
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.26>
27. **La diplomatie culturelle de la Côte d'Ivoire (1959-2021) : genèse, recompositions et enjeux d'un soft power africain**
Amenan Félicité Nadège DJAHA & Bakary TRAORÉ..... 421-440
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.27>
28. **L'impact de la présence de l'école occidentale sur les institutions de formation traditionnelles chez les Djimini, 1903-1960**
Drissa COULIBALY..... 441-453
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.28>

- 29. Les confréries religieuses au Sénégal : un facteur de solidarité et de cohésion sociale**
 Sadibou SEYDI..... 454-467
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.29>
- 30. L'État dans la gestion du hadj et du pèlerinage chrétien en Côte d'Ivoire**
 Fatoumata BAMBA & Kiyali KONE..... 468-481
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.30>

Géographie

- 31. De l'eau impure à l'eau potable à Legaïn/Lallé dans la région du Mayo-Kebbi-Est au sud-ouest du Tchad**
 BAYANG Sirbéle..... 482-495
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.31>
- 32. Analyse de l'engagement des populations dans la gestion des déchets plastiques sur les plages de la ville de Sassandra (Côte d'Ivoire)**
 Youto Elodie Ama DOUBA..... 496-513
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.32>
- 33. Le marketing territorial, nouveau levier du développement territorial du département de Rufisque (Dakar/Sénégal)**
 Moussa TAMBA, Abdourahmane Mbade SÈNE & Oumar SALL 514-530
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.33>
- 34. Évaluation des géopotentialités du département de Vavoua en faveur de la culture de l'anacarde à partir des SIG et l'analyse multicritère (AMC)**
 Kopeh Jean-Louis ASSI..... 531-548
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.34>
- 35. La filière manioc : un levier d'autonomisation des femmes rurales dans la sous-préfecture de Djebonoua**
 N'guessan Pascal KONAN, Watagaman Paul YEO,
 Koffi Landry DIBY & Dhédé Paul Éric KOUAMÉ..... 549-564
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.35>
- 36. Filières d'approvisionnement et stratégies commerciales des produits alimentaires dans les marchés urbains de Ziguinchor (Sénégal)**
 Yaya DIALLO, Djiby SOW, Sécou Omar DIEDHIOU & Oumar SY..... 565-582
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.36>
- 37. Perception des populations sur l'usage des passerelles piétonnes dans la ville de Bamako (Mali)**
 Charles SAMAKE..... 583-598
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.37>
- 38. Récurrence des inondations à Bamako, impacts de l'aménagement de Diafaranako**
 Adama SISSOKO & Moussa Mady KEITA..... 599-614
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.38>

- 39. La province gabonaise de la Nyanga comme espace-frontière :
logiques sociospatiales et mécanismes de la circulation des stupéfiants**
Poliny NDONG BEKA II & Joa-Méline MAGANGA BOUSSOUGOU..... 615-635
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.39>
- 40. Diagnostic de la gestion foncière dans le périurbain de Bouaké
(Centre Côte d'Ivoire)**
Konan Norbert Koffi..... 636-653
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.40>
- 41. Impacts de la qualité de l'eau sur la santé des ménages à Koro, Mali**
Abdoulaye TOGO & Abdou BALLO..... 654-668
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.41>
- 42. Scolarisation au primaire dans la région du Gontougo
au nord-est de la Côte d'Ivoire : déterminants et
perspectives pour une scolarisation durable**
Kouadio Franck Olivier YAO, Tozan ZAH Bi & Ané Landry TANO..... 669-685
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.42>
- 43. Les marchés périphériques dans la connection de l'hinterland
agricole et la métropole Yaoundé**
Fridolin Brice Nicolas ATEKOA MBARGA..... 686-702
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.43>
- 44. Variabilité climatique et environnementale et incidence des infections
paludéennes en milieu urbain sahélien : cas des districts de sante
de Maroua (Extrême-nord, Cameroun)**
Daniel Valérie BASKA TOUSSIA, Maurice NDIKWE DOURWE &
François GONGA..... 702-720
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.44>
- 45. Le programme de « villagisation » dans l'Unité-SOCAPALM d'Eseka,
au Cameroun : Dynamiques des acteurs, pratiques socio-spatiales
et effets induits**
MBOUHNOUM Philippe Alexandre Emmanuel & NDJOGUI Thomas-Eric 721-742
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.45>
- 46. Défis et perspectives de formation des femmes dans les instituts
éducatifs du Département de Botro (Côte d'Ivoire)**
Maxime YAPI..... 743-757
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.46>
- 47. Polarisation urbaine des nuisances environnementales.
Les bruits et les odeurs dans le Grand-Libreville (Gabon)**
Jean-Kevin Aimé TSIBA..... 758-779
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.47>
- 48. Vulnérabilité des quartiers urbains face aux risques d'érosion
à Dikodougou (Côte d'Ivoire)**
SORO Seydou Kadodjomon..... 780-792
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.48>

- 49. The Bororo community: From the Decline of Pastoralism to the Challenges of Socio-economic Reintegration**
Sylvain TCHAGUI & Umaru HASSAN BUBA..... 793-809
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.49>
- 50. Activités artisanales et crise de l'assainissement urbain à Dimbokro (Centre de la Côte d'Ivoire)**
N'guessan Arsène KOUADIO & Akissi Ketsia KOIDJO..... 810-825
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.50>
- Philosophie**
- 51. La crise identitaire et l'apport de solution cartésienne pour la valorisation du droit humanitaire**
Kouassi Luc N'GOTTA..... 826-842
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.51>
- 52. Gouvernance des ressources naturelles et conflits intercommunautaires au Tchad : cas des conflits agriculteurs-éleveurs dans la sous-préfecture de Bologo/Tandjile-ouest**
OLAME HOUMINA Patrice..... 843-860
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.52>
- 53. Penser l'IA comme science auxiliaire en médecine avec Claude Bernard**
Tiasvi Yao Raoul AGBAVON..... 861-873
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.53>
- 54. La politique de l'équilibre régional au Cameroun : peut-on sortir de la controverse ?**
Gilbert Hippolyte MBENDA TOUM..... 874-892
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.54>
- 55. Parole de l'Être comme authenticité ek-sistentielle du Da-sein**
Yao Wilfried N'GUESSAN..... 893-910
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.55>
- 56. Travail, identité et reconnaissance dans la société de l'automatisation**
Bi Naga Landry BOTTY..... 911-918
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.56>
- 57. Orpaillage artisanal et migrations en Afrique : entre quête existentielle, crise écologique et exigence écosophique**
Méfègbé MÉITÉ..... 919-932
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.57>
- 58. Hobbes et les crises foncières en Afrique : cas de la Côte d'Ivoire**
Kouadio Louis N'GUESSAN..... 933-948
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.58>
- 59. De l'évidence à la pluralité : l'avènement des géométries non-euclidiennes comme rupture épistémologique**
Moctarou BALDÉ..... 949-961
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.59>

- 60. Architecture et urbanisme de l'Égypte pharaonique :
modèles du développement durable pour la Côte d'Ivoire**
Konan Lazard KOUADIO..... 962-977
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.60>
- 61. La liberté de philosopher à l'épreuve de la religion :
l'exemple de Fichte et Forber**
Julien YABRE..... 978-991
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.61>
- Anthropologie et sociologie**
- 62. Conservation of vegetated green spaces in the municipality
of Ouagadougou by 2050**
Roséline KAMBOULÉ, Pounyala Awa OUOBA &
Kpemame DJANKARI..... 992-1005
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.62>
- 63. Analyse du fonctionnement des structures socio-éducatives
en mode décentralisé dans le cercle de Bougouni/Mali**
Youssef Kolon COULIBALY..... 1006-1020
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.63>
- 64. Usages sociaux des MILDA et bien-être des populations dans les
communautés rurales de côte d'ivoire : cas des populations de Djébonoua**
Kouakou Luc N'GOTTA & Koffi Dermane KOUAKOU..... 1021-1031
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.64>
- 65. « Travail des enfants dans le transport routier à Daloa :
cas des minibus » Centre-ouest Côte d'Ivoire**
Nawan Issouf OUATTARA & Issiaka KONE 1032-1047
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.65>
- 66. Propagation des discours haineux et éducation aux médias :
Responsabilité individuelle face au tribalisme et à
la cohésion sociale au Cameroun**
Paulette Mappi Dzukou..... 1048-1074
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.66>
- 67. L'accès par l'exception : Modélisation du processus de sécurisation
foncière des femmes en milieu rural ivoirien**
Walo Monique GRAH Epouse SARAKA..... 1075-1092
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.67>
- 68. Gouvernance informelle et expérience des usagers
face à l'absentéisme administratif dans le Gbêkê**
Zanga Aboudramane TOURÉ..... 1093-1107
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.68>
- 69. Savoirs endogènes, techniques innovantes et gestion des pathologies
du cacao : cas de Téapleu (ouest de la Côte d'Ivoire)**
Siaky Motihé KAMARA..... 1108-1125
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.69>

- 70. Assainissement productif et développement rural : analyse sociologique des enjeux économiques et environnementaux à Bouaflé**
 Jeannine Tchely GAUZE & YAPI Ellélé Aimé Marius..... 1126-1138
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.70>
- 71. Réseaux relationnels et recours maternels aux soins des enfants malnutris à Bouna (Côte d'Ivoire)**
 Kouassi Serge KOUADIO & Aka N'zi Jean-Vincent KOUA..... 1139-1151
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.71>
- 72. Violences sexuelles en Centrafrique : disparités sanitaires territoriales et résilience des survivantes**
 Kassinabin Diakaridia Frédéric SILUE & Aka N'zi Jean-Vincent KOUA...1152-1162
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.72>
- 73. Résistances et adaptations en contexte précaire : logiques de l'auto-emploi des jeunes conducteurs de taxis-motos à Bangui**
 Hyacinthe Anicet BEKPA..... 1163-1179
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.73>

Psychologie

- 74. Épisodes suicidaires en milieu universitaire : causes motivationnelles et stratégies de résilience chez un échantillon de huit étudiants de l'Université Félix Houphouët-Boigny**
 Kinanya Donatien TOURE, BA Néné TRAORE,
 KONE née YEO Lokotianwa Sali & Grace Daniella AMAKON..... 1180-1201
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.74>

Criminologie

- 75. Enjeux de pouvoir et Gestion de risques miniers dans la carrière de Kalukuluku, à Lubumbashi**
 MULUNDA TSHIEYA Lucien..... 1202-1217
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.75>

Science de l'éducation

- 76. Manifestations de la pédagogie active dans les pratiques ordinaires des enseignants en classe de géographie**
 Mamadou THIARE & Ismaila MBODJI..... 1218-1236
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.76>
- 77. Jeux sérieux et humanité numérique : Vers une éducation contextualisée en Afrique**
 THIAM Aboubekr, MAIGA Alhoudourou,
 DIOP Alassane & HOTTE Richard..... 1237-1252
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.77>
- 78. Les obstacles de l'introduction des langues nationales dans le système éducatif formel au Tchad »**
 Ali Moussa & Ousmane Hassane Ousmane..... 1253-1270
 Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.78>

- 79. Approche inclusive et différenciation pédagogique pour les apprenants de l'école primaire burkinabè présentant un bégaiement**
Dasmané MOGMENGA, Oumou DIALLO &
Wenkuuni Désiré POUDIOUGO..... 1271-1284
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.79>

Sciences juridiques et politiques

- 80. Les dynamiques des migrations climatiques en Afrique**
Saad CHAFIK..... 1285-1303
Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.80>

Le fragmentaire : les modalités d'un mécanisme dramaturgique du théâtre d'Aristide Tarnagda

Kan Mathieu KOUASSI

*Université Félix Houphouët Boigny,
Abidjan - Côte d'Ivoire,*

Email : mathieukouassi83@gmail.com

Date de soumission : 23-04-2026

Date de publication : 30-06-2026

Doi : <https://dx.doi.org/10.4314/akiri.v4i3.8>

Résumé

Aristide Tarnagda, à l'instar de nombreux dramaturges africains francophones, abandonne les chemins battus d'une théâtralité normée et expose, dans ses textes, un travail d'inventivité créatrice. La mutation esthétique qui s'affiche dans ses pièces constitue une innovation de l'écriture théâtrale : le fragmentaire. C'est un mécanisme d'écriture qui rompt avec la convention dramaturgique en vigueur. Dans *Terre rouge*, *De l'amour au cimetière*, *Sank ou la patience des morts* de Tarnagda, l'œuvre théâtrale, à intrigue linéaire et compacte, cède la place à des textes émiettés, morcelés, hétéroclites qui échappent à la forme classique du théâtre. Cet auteur, artisan du nouveau paradigme théâtral, fragmente le récit dramatique et suscite le décryptage de ce mécanisme dramaturgique. L'article vise à montrer les modalités dramaturgiques mises en œuvre par le dramaturge burkinabè qui relèvent du fragmentaire.

Mots-clés : fragmentaire, convention dramaturgique, mutation esthétique, innovation, écriture théâtrale.

The Fragmentary: Modalities of a Dramaturgical Mechanism in the Theatre of Aristide Tarnagda

Abstract

Aristide Tarnagda, like many French-speaking African playwrights, has abandoned the beaten track of standard theatricality and displays a creative inventiveness in his plays. The aesthetic mutation evident in his plays is inherent in an innovation in theatrical writing: the fragmentary. It's a writing mechanism that breaks with current dramaturgical convention. With Tarnagda, the theatrical work, with its linear, compact plot, gave way to crumbled, fragmented, heterogeneous texts that escaped the classical form of theatre. This author, the architect of a new theatrical paradigm, fragments the dramatic narrative and encourages us to decipher this dramaturgical mechanism. The aim of this article is to show the fragmentary dramaturgical methods used by the Burkinabe playwright.

Key words: fragmentary, dramaturgical convention, aesthetic mutation, innovation, theatrical writing.

Introduction

Au centre des projets esthétiques dans le théâtre africain francophone apparaît, ces dernières décennies, une forme particulière d'écriture qui rompt avec les pratiques dramaturgiques des dramaturges de la première génération. L'écriture participe désormais d'un travail de

transgression des normes dramaturgiques et aboutit à un récit hétérogène, émiété, poreux, qui échappe à la forme classique du théâtre. L'étude vise à montrer que les procédés dramaturgiques qui fissurent l'intrigue dans les œuvres théâtrales de Tarnagda fondent le fragmentaire. Le singularisme scriptural que l'on observe au niveau de son théâtre suscite la question de recherche : Quelles sont les pratiques dramaturgiques qui formalisent le fragmentaire chez Tarnagda ? L'étude part du postulat que la transgression des conventions théâtrales consacre le fragmentaire vu comme un mécanisme qui effrite la structure de la pièce du théâtre classique.

L'analyse du fragmentaire se fera suivant une méthode d'analyse : la sémiologie théâtrale. Théorisée par Patrice Pavis et inspirée de la sémiologie générale, la sémiologie théâtrale permet d'étudier le théâtre comme un système de signes qui mobilisent plusieurs codes (gestes, costumes, lumière, espace, son) pour donner du sens au texte. Cette théorie littéraire présente un cadre théorique au lecteur-spectateur pour décrypter la mise en scène comme un langage complexe. Il l'aide à comprendre la dramaturgie, l'esthétique et la réception des œuvres.

L'écriture théâtrale qui consolide le fragmentaire permettra d'élucider d'abord la fissuration du récit dramatique. Ensuite, elle vise à décrypter les mécanismes textuels du fragmentaire avant de déterminer la certitude dramaturgique de ce procédé.

1. Fissuration du récit dramatique : une formalisation de la poétique fragmentaire

Aristide Tarnagda brise le récit monobloc et fait preuve d'inventivité créatrice en inscrivant son théâtre dans une dynamique esthétique novatrice. Les transformations dramaturgiques enregistrées « apparaissent comme autant de coups assénés au ventre de l'écrit » L. Barbolosi, 2008 : 33-40). Son écriture participe à l'éclosion d'une dramaturgie de l'enchâssement vue comme un ensemble iconoclaste, hétérogène, à la limite hétéroclite, différent de la forme classique du théâtre.

1.1. Alternance du récit fictionnel : une dramaturgie de l'enchâssement

Tarnagda entreprend une innovation remarquable au niveau de la forme d'écriture : le lecteur-spectateur perçoit un flux mémoriel d'enchâssement de micro-récits dans le récit cadre. Le but visé est de réaliser un théâtre insoumis aux canons esthétiques hérités de Ponty. Le présent travail convoque les notions de récit-cadre et de mise en abyme pour examiner l'alternance du récit fictionnel comme moteur d'une dramaturgie de l'enchâssement.

Pour Genette, l'on entend par récit-cadre un mécanisme narratif dans lequel un récit principal (le cadre) contient un ou plusieurs récits enchâssés. Quant à la mise en abyme, Genette la désigne « comme une intrusion d'une instance extradiegétique dans la diégèse ou inversement ». (G. Genette, 1972 : 243-245). L'enchâssement, autrement dit, constitue le procédé d'inclusion d'un récit dans un autre au cours de la narration de l'intrigue. Au théâtre, cette pratique présente un effet de miroir semblable à un théâtre dans le théâtre.

Terre rouge se lit comme une sorte de combinaison de deux récits : un relate la vie passée de deux personnages et l'autre raconte les moments de promenade d'un immigré dans un bar à Paris. Pendant que le lecteur-spectateur découvre le récit de vie des deux protagonistes qui évoquent leur enfance et les instants cruciaux de leur existence, il découvre un autre qui s'imbrique à l'intérieur du premier dans une dynamique d'enchevêtrement :

Depuis que mon frère est parti en France il m'envoie que des lettres
[...]
Cette lettre j'ai peur de l'ouvrir. [...]
Mon frère écrit :
Je suis toujours à Paris
Dans un bar
Il fait froid [...]
Une autre vie à Paris
Une vie souterraine
Le métro siffle
(*Terre rouge* suivi de *Façon d'aimer*, p. 10- 12).

Cette scène prend l'allure d'un double discours d'un seul personnage de manière précise : deux frères, l'un parti à l'aventure en Europe, l'autre resté au pays avec la parole qui s'affiche comme une seule voix. Le présent d'énonciation « écrit, fait, siffle » décrit la vie entre le village africain (la « terre rouge ») et Paris (le bar, le métro, l'hiver). Cette description installe l'enchâssement des souvenirs, des lettres, des fragments de mémoire. Les récits secondaires qui retracent les souvenirs d'enfance, l'exil, la perte des arbres, le bruit des machines que l'on insère dans le récit-cadre présentent des fonctions dramatiques à plusieurs niveaux. D'abord, le fait de faire résonner la mémoire à travers cette voix collective qui retrace la nostalgie d'une terre considérée comme un paradis disparu met en relief un monologue polyphonique et une double énonciation. Cette réserve de la mémoire intime et collective confère au texte un ancrage émotionnel significatif. Ensuite, le lecteur découvre une fragmentation du temps et de l'espace symbolisée par un procédé esthétique de juxtaposition des souvenirs d'enfance rurale (manguiers, vie simple ...) avec les images de l'exil contemporain (métro, bar à foot, froid parisien). Cette tension, née de du contraste entre le passé idéalisé et le présent déraciné, renforce l'émotion et amplifie l'intensité dramatique.

Dans *Terre Rouge*, la certitude dramaturgique devient perceptible à travers la mise en cohérence entre forme, voix et souvenir mémoriel. Outre le procédé d'enchâssement, l'insertion de la lettre dans l'intrigue constitue un dispositif de renouvellement esthétique qui consacre le fragmentaire.

La lettre, dans le récit théâtral, présente un aspect dramaturgique capital chez Tarnagda. Loin d'être une simple présence textuelle, elle bouleverse la dynamique de la parole, les interactions entre les personnages et impacte significativement la structure même de la pièce. Elle confirme un récit hybride, hétérogène qui installe une sorte de communication entre récit théâtral et texte épistolaire. De cet acte de croisement et de mélange, l'œuvre théâtrale devient informe, hétérogène et hybride naviguant, à la fois, entre genre dramatique et procédé épistolaire. Cette technique fragmente l'intrigue principale puis introduit, de cette manière, la poétique du fragmentaire qui « fait éclater les frontières des genres et, [...] procède à un émiettement continu du récit et à une implacable violence exercée sur la forme. » (S. Gbanou, 2004 : 83-105).

Considérée comme une instance perturbatrice, la lettre altère la dynamique du discours et introduit une information extérieure, cachée qui fragmente l'équilibre discursif des personnages sur scène. Sans la lettre, le processus d'échange des protagonistes reste maintenu. Mais avec elle, l'on assiste à l'irruption d'un élément nouveau : une information qui émane de Paris et établit un lien de communication entre les deux frères.

Cette lettre j'ai peur de l'ouvrir. [...]
Mon frère écrit :
Je suis toujours à Paris [...]
Il fait froid
Des gens descendent du métro
À Paris rien à faire que d'errer
[...]
(*Terre rouge* suivi de *Façon d'aimer*, p. 11-12)

La lettre décrit le quotidien parisien de l'immigré et instaure une dramaturgie des sens. Elle institue un récit incarné par un dialogue asymétrique à partir duquel l'on donne voix à l'absent mais met l'accent sur l'impossibilité de la rencontre. Sur scène, une telle technique entraîne la création d'un espace de parole fragmenté, où l'échange est toujours différé. Le locuteur raconte, à travers la lettre, sa vie parisienne. Ainsi, la lettre exerce un effet d'empathie et d'intimité sur le spectateur du moment où chaque lecture d'une lettre invite à un instant de confiance, comme si le spectateur devient le destinataire. Cette scène renforce l'émotion et l'identification du spectateur.

À cela s'ajoute le suspense et l'attente que génère la lettre. Elle est non seulement perçue comme une promesse de nouvelles, mais aussi comme une source de désillusion. Le spectateur partage cette angoissante attente. Cette scène suscite l'émotion et présente les réalités de l'exil, la solitude urbaine et les fractures culturelles dans un monde en constante mutation. Elle est porteuse de réflexions sur la mondialisation et ses conséquences humaines. La lettre, dans ce contexte, constitue un élément de composition et de re-composition dramatique et maintient une écriture poétique qui rompt avec le réalisme classique. Le théâtre de Tarnagda s'inscrit dans une dynamique esthétique contemporaine africaine : il allie intimité et critique sociale. Partant, *Terre rouge* devient un outil dramaturgique qui articule absence, mémoire et exil. Le dramaturge transforme la forme théâtrale en une écriture sensorielle et fragmentée. Ce procédé affiche une écriture scénique hybride qui mêle narration et dialogue différé. Il fait naître un espace où le théâtre devient mémoire vivante qui oscille entre oralité et trace écrite.

Par ailleurs, l'usage du téléphone perturbe le récit dans *Terre rouge*. Isabelle Krzywowski ajoute : « Sa présence entraîne une véritable réflexion sur le genre et la pratique du théâtre : le téléphone contient un potentiel dramaturgique et dramatique certain, car il pose des problèmes de jeu, de mise en scène, de théâtralité, voire d'écriture » (I. Krzywowski, 2000 : 2).

Dans *Terre rouge*, la conversation téléphonique entre le personnage immigré et celui resté au pays prend l'allure d'un texte qui s'ajoute dans le récit initial comme faisant partie intégrante de l'intrigue principale. Ce nouveau paradigme textuel effrite fortement l'action dramatique, par ricochet le récit fictionnel. Dans ce cas, la poétique de l'enchâssement prend ancrage dans la dramaturgie de Tarnagda comme l'atteste l'échange téléphonique :

Allo ! Allo ! Ciao ! Ciao ! Oui allo ! Allo ! Bisous ! Bisous ! Je n'entends pas bien ! Parle fort, il y a trop de motos, trop de voitures, merde, j'ai plus d'unités, ça va couper, tu es ou même ? Merde, merde, merde ! Vous êtes sur le répondeur de ... vous pouvez me laisser un message, à bientôt ! (*Terre rouge*, p. 18).

Plus qu'un facteur dramaturgique significatif, le téléphone, dans *Terre rouge*, conforte séparation, mémoire et fracture identitaire. Il participe au dispositif narratif pour enchâsser des récits et brouiller les frontières entre présence et absence. Pendant le dialogue au téléphone, les personnages qui, en principe, laissent entre chaque phrase le temps matériel à l'autre interlocuteur au bout du fil de répondre, ici l'échange est assuré par un seul personnage qui tente à lui seul d'énoncer ses propres mots et ceux de son interlocuteur. Partant, le principe de la communication est perturbé. Cette forme de dialogue se rapproche du monologue. Tarnagda construit une pièce dont le récit est fragmenté. Il remplace le dialogue

par la conversation téléphonique qui brise le texte dramatique. Cette pratique dramaturgique efface le corps et permet aussi de libérer une parole intime. Ce procédé fait entendre la voix de l'autre, de l'absent et autorise l'effet rythmique de la mise en scène. La communication, à travers le téléphone dans le texte théâtral, suspend le récit principal et affiche dans les seules paroles du personnage en scène (l'autre absent au bout du fil) des éléments de compréhension du déroulement de la conversation. Sur scène, cette forme de communication présente l'avantage d'entraîner le spectateur ou le lecteur-spectateur à un exercice de reconstitution.

En plus, Tarnagda intègre dans sa dramaturgie un procédé révélateur du silence sous la forme de communication à travers le téléphone. Ce silence, s'installe à partir du refus du frère resté au pays d'accepter le téléphone que lui propose son frère immigré en Europe.

Mais tu n'aimes pas le téléphone
Tu as refusé que je t'envoie le téléphone
Tu as refusé que je t'envoie la télé
(*Terre rouge*, p.12)

Par le refus de l'outil de communication (le téléphone), l'on assiste à une impossibilité d'échange. Par ce fait, il s'installe un silence technologique à valeur dramaturgique car l'appareil capable d'assurer la connexion entre les interlocuteurs demeure absent dans la chaîne dialogale. Dans ce cas, le silence ne signifie pas l'absence de mots mais une exposition de lettres dans le texte :

Depuis que mon frère est parti en France il m'envoie que des lettres
Des lettres
Des lettres
Des lettres (p.11)

Le silence se matérialise à travers l'écrit. La parole vivante est rompue et ne circule pas. Ce procédé se perçoit comme une variante du monologue. La stratégie dramaturgique du fragmentaire présente aussi une pluralité de voix.

1.2. Voix plurielle : une stratégie dramaturgique d'institution du fragmentaire

L'on parle de voix plurielle, un dispositif énonciatif dans lequel une voix scénique heurte d'autres voix. En d'autres termes, elle constitue une adresse à un interlocuteur muet. Ce procédé dramatique produit une parole dont les échos et les reprises génèrent un tissu polyphonique sans altérer le dialogue équilibré.

La multiplicité de voix favorise une dramaturgie du fragmentaire. Ces voix produisent, le plus souvent, un désordre discursif et adopte une simulation de dialogue dans laquelle le dialogue réel est obstrué et biaisé. La pluralité vocale fragmente le récit et provoque un enchevêtrement du dialogue. Ce procédé esthétique indique en filigrane une hétérogénéité des voix, une

discontinuité narrative où le lecteur découvre un récit marqué par des bribes de paroles, des répliques sans parole. Cette poétique dépasse un simple effet de mode. Elle modifie la structure formelle de l'œuvre et instaure le fragmentaire.

Dans *De l'amour au cimetière*, par exemple, la voix de l'homme se superpose à celle de L'autre lui-même. Le personnage nommé « L'autre lui-même » se perçoit comme le double de L'homme ; c'est-à-dire un autre personnage enfoui dans l'intimité de L'homme.

Dans ce cas, le dialogue entre « L'homme » et « L'autre lui-même » n'est qu'un leurre et se lit comme un monologue. Ce type de monologue est réinventé à travers la dramatisation du langage intérieur de « L'autre lui-même ». Avec le personnage « L'autre lui-même », le lecteur-spectateur accède au discours intérieur de « L'homme ». Le dialogue entre L'HOMME et L'AUTRE LUI-MÊME vire à une sorte de théâtralisation permettant « une intrusion dans l'intimité du personnage ». (B. Kamagaté: 2010 : 13) L'autre lui-même, étant le double de L'homme, accède au-dedans de celui-ci. Désormais, au lieu d'avoir un dialogue entre L'homme et L'autre lui-même, l'on assiste plutôt à un dialogue L'homme/L'homme. Le dialogue L'homme/L'autre lui-même devient un monologue dérivé. La forme est dialogale mais le fond monologue. Une telle construction du récit crée une sorte de monologue dérivé puisque l'homme se parle à lui-même comme le précise la didascalie : « *L'homme se parle à lui-même en rentrant dans le cimetière qui pourrait être toujours le public... cette conversation peut être un ping-pong entre l'homme et l'autre lui-même* » (p.18). En outre, le même récit de *De l'amour au cimetière* affiche un autre personnage nommé LA FEMME et son double, L'AUTRE ELLE-MÊME.

Le dialogue qui se tisse entre LA FEMME et son double est en réalité un faux dialogue :

LA FEMME

Là, je te coupe parce que tu te fous de ma gueule et j'aime pas ça. Absurde, absurde, absurde. C'est toi qui est absurde avec tes sermons à perturber ma décision. Ce lieu, il n'est pas absurde pour moi. Il est mon choix et j'aime toujours ce que j'ai choisi. Ok ?

L'AUTRE ELLE-MÊME

Ok. Mais tu n'es pas obligée de ne choisir que ce lieu. Et pourquoi avoir attendu maintenant, pour choisir ce lieu ? (*De l'amour au cimetière*, p. 23).

Ce dialogue émane d'une seule instance énonciative : LA FEMME. Les paroles de son interlocutrice, L'AUTRE ELLE-MÊME, proviennent de LA FEMME. Il y a une sorte de superposition de voix : la voix de LA FEMME et celle de son double, enfouie dans la profondeur de sa conscience. L'échange prend la forme d'une personne qui dialogue avec sa conscience et porte les marques d'un monologue dérivé dans la mesure où le discours de LA

FEMME s'adresse à elle-même. La femme devient une entité qui revendique un choix. L'autre elle-même, quant à elle, symbolise l'hésitation. Leur dialogue produit une sorte de dramatisation d'un tiraillement intérieur qui rend visible et audible ce qui, en principe doit demeurer silencieux. La représentation du psychisme devient une stratégie dramaturgique pour Tarnagda.

Dans ce cas, le dramaturge burkinabè, au lieu de promouvoir une voix dominante ou centralisée, choisit un procédé polyphonique qui produit un espace dramatique d'entremêlement de voix sur scène. Les protagonistes profèrent des paroles par morceaux, dans un élan de balbutiement où souvenirs, visions et confessions s'entrelacent. Cette pratique d'hétérogénéité vocale porte en elle les indices du fragmentaire parce que les personnages n'apparaissent pas comme des composantes cohérentes mais sous le prisme des consciences en crise marquées par leur vécu et celui des autres. La présence du personnage « L'autre elle-même » indique une voix intérieure, une sorte de dédoublement psychologique car l'échange se passe à l'extérieur sur scène mais la confrontation est interne, enfouie dans la profondeur psychologique.

Dans sa démarche de déconstruction du récit dramatique, l'auteur adopte la pratique hypertextuelle comme axiologie d'exigence du fragmentaire.

1.3. Pratique hypertextuelle comme axiologie d'exigence du fragmentaire

La dramaturgie d'Aristide Tarnagda pose, de manière subtile, la question d'hypertexte. Selon (Gérard Genette 1982 : 13), « l'hypertextualité désigne toute relation qui unit un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Autrement dit, c'est un processus de « transformation » dans lequel le texte B « évoque » le texte A sans nécessairement le mentionner directement. Les indices hypertextuels sont présents dans *Terre rouge*. Dans cette pièce, l'hypertexte (le récit de Tarnagda) fait allusion à la pièce de Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang*. Dans cette démarche, le lecteur-spectateur, en lisant, marque une pause pour tisser la relation entre le texte qu'il est train de lire et celui de Sony.

Des mots sans échos. Des mots qui veulent ramasser l'eau qui est déjà par terre. Parce que là mon frangin, je t'aime bien mais ici y a plus rien qu'une parenthèse de sang. À la "Sony". Et dans une parenthèse de sang à la "Sony", tout est par terre (*Terre rouge*, p. 17).

Le fragmentaire s'installe lorsque le lecteur-spectateur reconstitue mentalement l'intrigue de *La parenthèse de sang* dans laquelle Sony Labou Tansi met en scène les tribulations de Libertashio, un opposant dans un pays d'Afrique après les indépendances. Il se traduit par les

séances corporels, intellectuels sur toute la famille de Libertashio. Par l'expression « À la "Sony". Et dans une parenthèse de sang à la "Sony" », le dramaturge invite le lecteur-spectateur à construire mentalement une référence au texte de Sony grâce à sa culture littéraire. Par ailleurs, dans cette même pièce, l'auteur évoque l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane à travers le passage « mais toi-même tu connais Cheikh Hamidou Kane et son *aventure ambiguë* » (p.15).

Le procédé qui consiste à mettre en relation, *Terre rouge*, texte de Tarnagda, à celui de Sony Labou Tansi (*La parenthèse de sang*) et de Cheikh Hamidou Kane (*L'aventure ambiguë*), déconstruit le récit par le phénomène de reconstitution mentale du lecteur. Cela instaure le fragmentaire à travers l'allusion faite aux écrits de Sony Labou Tansi et de Cheikh Hamidou Kane. Du point de vue dramaturgique, ce procédé produit une discontinuité narrative. Au niveau scénique, l'on découvre une fragmentation du flux de parole et une altération de la logique psychologique traditionnelle du récit. Ce mécanisme textuel du fragmentaire formalise une sorte de porosité de la dynamique interne du genre théâtral.

2. Mécanismes textuels du fragmentaire : vers une porosité de la dynamique interne du genre théâtral

Le théâtre de Tarnagda affiche une présentation inédite. La composition de la plupart de ses pièces n'obéit pas à la structure habituelle des textes de théâtre. Les textes sont poreux avec une discontinuité discursive.

2.1. Discontinuité discursive : études de la dramatisation du silence comme institution du fragmentaire

L'écriture du fragmentaire qui s'observe chez Tarnagda provient d'une initiative remarquable : la dramatisation du silence dans le discours théâtral. Le silence, abondant dans *De l'amour au cimetière*, loin d'être anodin, véhicule la trame de fond d'un renouvellement dramaturgique. Le silence parsemant le récit, à l'instar de la ponctuation dans un texte, symbolise, d'une part, le chaos du monde et, d'autre part, la valeur sémantique que pourrait véhiculer un tel procédé. Cette rupture du texte théâtral indique un renouvellement de la dramaturgie négro-africaine contemporaine et rompt avec les modalités du dialogue bien construit. Le silence appauvrit les dialogues, les rend incohérents et fragmente le récit dramatique. La fréquence des trous, dans les répliques des personnages, introduit une esthétique du fragmentaire. Cette récurrence du silence dans *De l'amour au cimetière* consacre l'échec de la communication à deux comme matérialisé dans ce passage :

LA FEMME
... L'HOMME
... LA FEMME
... L'HOMME

J'ai horreur des foutes, madame. C'est bien vous qui avez convoqué le silence, non ? (*De l'amour au cimetière*, p. 54-55)

Le dialogue, jadis bien construit par les personnages de la pièce, cède la place, chez Tarnagda, à une forme de dialogue inabouti, troué. Les protagonistes qui, d'ordinaire, s'empoignent en développant argument contre argument dans l'intention de convaincre, de dissuader, se réfugient désormais dans un mutisme absolu. Cela produit une esthétique du silence. Ici, le silence est rendu possible suite à la décision des deux protagonistes de ne pas s'adresser la parole. Le dialogue troué, perceptible grâce au silence des protagonistes (L'HOMME et LA FEMME), constitue un signe d'une panne de communication et fait disparaître le duel verbal comme le signale (Edwige Gbouablé, 2007 : 334) : « une construction énigmatique du « dialogue qui se met sous pli » contribuant ainsi à produire la tension dramatique visible à travers les attaques verbales des personnages ». Le silence met en crise les normes classiques. Désormais la construction compacte, faite d'alternance de répliques, se disloque et laisse la place à un texte fissuré, brisé, fragmenté par des points de suspension. Les propos de (Marjorie Colin, 2017 : 142-152) en témoignent : « La continuité discursive est impossible tant les silences viennent trouser la linéarité de la parole ». Le silence vide le discours de sa substance argumentative et impose une sorte de balise syntaxique à l'intérieur du texte dramatique. Cette pratique dilue la compacité du discours et rend poreux le dialogue théâtral comme l'atteste Virginie Soubrier, (2013 : 147-151) : « Inscrire le silence au cœur même de l'écriture invite à refuser la forme traditionnelle du dialogue et l'enchaînement logique des répliques. » Par ailleurs, la variation graphique participe à instaurer le fragmentaire.

2.2. Une typographie plurielle : une autre façon d'instauration du fragmentaire

Dans la plupart des pièces d'Aristide Tarnagda, les récits présentent des formes hybrides et hétérogènes. Le lecteur-spectateur découvre un jeu de déconstruction typographique dans l'énonciation du discours. Cette pratique questionne le mode opératoire de la poétique du fragmentaire et les valeurs dramaturgiques qu'elle suggère.

Le fragmentaire, en effet, constitue une pratique textuelle utilisée par Tarnagda pour rompre le récit compact jadis en vogue chez les dramaturges de la première génération. Le critique littéraire, généralement, ne prend souvent pas en compte la "matérialité", c'est-à-dire la présentation du texte. Pourtant, l'art écrit est consubstantiellement lié à la manière graphique, à la façon dont elle est disposée dans l'espace paginal. Si certains dramaturges optent pour

une typographie uniforme, bien d'autres réalisent une fragmentation de l'espace paginal, visible à travers la variation graphique et typographique. La diversité graphique se réalise fondamentalement par la combinaison des écritures romaine et italique de même que des caractères minuscules et majuscules, à des buts esthétiques. L'on peut lire dans *Façons d'aimer* ce procédé :

[...], je vous l'ai déjà dit, je ne comprends pas tout ça, peut être aussi qu'il n'y a rien à comprendre chez les nanas comme moi, enfin c'est ce que papa disait à maman avant que la mémoire de maman ne l'oblige à partir, papa ne supportait plus maman, il ne supportait plus la nudité de la mémoire de maman, il ne comprenait pas pourquoi maman foutait du piment dans les doigts de ma main gauche, papa disait à maman :

- *Ça veut dire quoi ce que tu lui fais ? C'est quelle sorcellerie ça ? Tu ne comprends pas qu'on ne peut pas tous être droitiers ?*
- *Non je ne comprends pas, je n'accepte pas que ma fille soit gauchère... Tu t'en fous toi ? [...]*
- *Si ça me regarde, pour une fois ça me regarde parce que c'est aussi ma fille, et je ne vais pas te laisser foutre sa vie en l'air... (Façons d'aimer, p.26).*

Les mots et passages présentés en italique sont les répliques de papa et de maman s'empoignant au sujet de la main gauche de leur fille, et ceux en écritures romaines portent sur le discours de la fille. Ce procédé se présente comme une sorte de guide qui oriente le lecteur-spectateur à la construction du sens de la pièce théâtrale. La variation graphique, en fait, invite indubitablement le lecteur à marquer une pause dans sa lecture pour décrypter la signification d'une telle graphie. Cette opération se perçoit comme un message destiné au lecteur en vue de lui imposer une prudence dans la construction du sens du texte en italique.

Dans *Sank ou la patience des morts*, des passages sont en lettres majuscules.

**SANK : MA SEULE AMBITION EST UNE DOUBLE ASPIRATION :
PREMIÈREMENT POUVOIR EN LANGAGE SIMPLE PARLER AU
NOM DE MON PEUPLE, LE PEUPLE DU BURKINA FASO OÙ DES
MILLIONS D'ENFANTS, DE FEMMES ET D'HOMMES REFUSENT
DÉSORMAIS DE MOURIR D'IGNORANCE, DE FAIM ET DE SOIF.**

**DEUXIÈMEMENT, PARVENIR À EXPRIMER À MA MANIÈRE LA
PAROLE DU PEUPLE DES DÉSHÉRITÉS DU MONDE [...]** (*Sank ou la
patience des morts*, p.9).

Dans cette couche textuelle, les mots en lettres majuscules perturbent l'équilibre visuel, au regard de la typographie de l'ensemble du texte. Ils soulignent l'indignation du personnage, Sank, face « aux violences et aux pillages » des puissances impérialistes exercées sur le peuple. Les mots en majuscule donnent au récit théâtral une force oratoire et une portée d'incantation et de rituel parce que ces répliques portent la voix des disparus et exposent les outils scéniques qui vitalisent la portée symbolique et politique de l'énoncé. L'option typographique influence la représentation scénique à travers une diction accentuée suivie

d'éléments gestuels intenses. De plus, ce choix donne aux mots une dimension sacrée car le lecteur se rend compte que la personne de Sankara, homme politique burkinabè post-indépendance, vit dans l'au-delà. La structure du texte, à travers la hiérarchisation du récit, par l'emploi des termes « premièrement », « deuxièmement » indique la déstructuration de celui-ci.

3. La certitude dramaturgique du fragmentaire

Aristide Tarnagda construit une nouvelle identité scripturale et se démarque des règles et conventions théâtrales. Ce théâtre, fait de fragmentation, d'émiettement et de brisure du récit, fonde une esthétique fragmentaire vue comme moteur de sa créativité. Ces procédés novateurs convoqués apparaissant comme une écriture « *éruptive et déstructurante* » S. Chalaye, 2004 : 27). Au regard de ce jeu de renouvellement esthétique entrepris par des auteurs africains francophones, Dominique Traoré atteste :

Les nouvelles dramaturgies en Afrique subsaharienne d'expression française se construisent par des accidents, des aléas, des contrecoups. Elles bousculent les logiques normatives et secouent en même temps les lecteurs-spectateurs qui ont des difficultés à opérer l'inévitable transmutation (D. Traoré, 2017 : 141).

Ces auteurs exposent une dramaturgie sans frontière qui aborde l'actualité dans une configuration d'éclatement des normes dramatiques.

3.1. Une dramaturgie « sans frontière »

La poétique fragmentaire des textes de Tarnagda renvoie davantage à son impossible classification que tend à voiler l'invention d'un nouveau genre dramatique, combinatoire de tous les genres institués. Les pièces sont de tous les genres sans être d'aucun genre. En outre, le récit de la plupart des pièces convoquées dans cette étude est émietté, fissuré, hybride dans la mesure où il rend obsolète la composition compacte du texte en usage récurrent dans les créations théâtrales des années 1960 à 1990. Les textes contiennent plusieurs éléments dramaturgiques qui brisent les frontières et fait sauter le verrou des codes. Ce que (Sylvie Chalaye, 2004 : 19) résume comme « Briser l'enclos et donner rendez-vous ailleurs »

Par ailleurs, loin de cet antagonisme des races, Tarnagda, à l'instar des dramaturges d'aujourd'hui, prône le brassage, l'interculturalité voire la multiculturalité. Son art semble donner raison à Marcel Zang qui revendique son identité plurielle : « Je ne suis ni africain, ni camerounais, ni français, je suis un produit de tout cela. » (M. Zang, 2004 : 61). Le dramaturge n'est pas engagé dans la reconstruction de son identité mais plutôt dans sa construction. Les identités « sont en devenir » comme l'estime Dominique Traoré. Pour lui,

l'identité n'est pas définitive. Elle est dynamique, mouvante. *Terre rouge* met en scène un personnage immigré à Paris qui décrit sa vie et son intégration dans la société française. Le fondement de ce théâtre traduit l'aventure puisque l'autre est enrichissement et non aliénation. Le dramaturge ne se situe pas hors du monde mais dans le monde.

3.2. Dramaturgie de la mondialité

Contestant la mondialisation vue comme une forme déguisée et moderne de l'impérialisme occidental, Édouard Glissant propose la mondialité ainsi définie :

La mondialité est [...] le sentiment, mon imaginaire et l'imaginaire du voisin se touchent, se complètent, se changent mutuellement, et c'est dans cet échange, dans cette complétude mutuelle que nous pouvons trouver des espaces pour vivre réellement nos diversités tout en les convenant les unes aux autres (*Africultures*, 2003 : 14).

Ce faisant, le monde n'est plus à l'expression des singularités ou spécificités. L'humain prime sur la race. Ainsi, les questions sont perçues dans une perspective globalisante. C'est pourquoi, les thèmes récurrents de ce théâtre sont l'immigration, l'exil, l'errance, la violence sociale et urbaine. C'est donc un théâtre qui aborde les questions contemporaines puisqu'elles agitent l'ensemble des sociétés du monde. En outre, l'on souligne l'exil dans *Terre rouge*, la souffrance des femmes dans *Façons d'aimer*, l'errance dans *Et si je les tuais tous*, les coups d'État dans *Sank ou la patience des morts* ... Natasa Raschi (2004 : 67) soutient que : « Les dramaturges africains nous ont tout récemment donné des pièces qui s'imposent pour leur actualité, chacune d'entre elles portant sur scène un aspect de l'existence de l'homme moderne ». Les textes scrutent l'actualité tant esthétique que thématique à travers une mise en procès de la fable, voire son effacement. C'est pourquoi dans *Terre rouge* se déroule un récit dans lequel les personnages ne sont pas nommés ; ils sont cantonnés dans un rôle mémoratif. Les actions, quant à elles, ne progressent pas vers un point culminant. Le drame a déjà eu lieu. Le reste n'est que le récit de souvenirs des moments de son enfance et ceux de son frère immigré à Paris. L'art théâtral de Tarnagda procède à l'éclatement des normes dramaturgiques.

3.3. Éclatement des normes dramaturgiques

Tarnagda imprime un bouleversement des normes dramaturgiques dans son théâtre. Ses œuvres fascinent le lecteur-spectateur du fait de leurs contenus innovants. L'auteur burkinabè transgresse les conventions théâtrales et se tourne vers une poétique de refondation esthétique que justifie Sylvie Chalaye (2004 : 13-14)

Cette génération d'auteurs engagée dans une esthétique de la rupture, autant formelle que linguistique, et qui dépasse à présent les limites du théâtre. [...]. Une démarche audacieuse qui consiste à s'émanciper des modèles et

clichés qui réduisent la conscience que nous avons de l'Afrique et qui simplifient inévitablement les littératures africaines, une démarche qui commence donc par briser l'enclos et donner rendez-vous ailleurs.

L'éclatement des codes dramaturgiques souligne la volonté de Tarnagda de se libérer des pesanteurs d'un théâtre normé mais aussi indique son refus de s'enfermer dans des enclos réducteurs du génie créateur africain. Son théâtre sonne comme « une invention et non plus comme imitation ou africanisation ». La composition de *Terre rouge, De l'amour au cimetière, Sank ou la patience des morts* fait de Tarnagda un avant-gardiste de la novation de l'écriture dramatique négro-africaine. L'essence de l'innovation dans son théâtre reste le refus de l'étiquetage des origines du créateur comme critère d'évaluation. Il s'inscrit dans le désencrage : « L'idée même d'un théâtre africain, si elle n'est pas en permanence interrogée, continuera d'entretenir un malaise, fruit de l'amalgame entre la question légitime de l'authenticité d'une œuvre et celle suspecte, de l'authenticité culturelle. » (K. Éfoui : 2000). Éfoui avertit que le théâtre d'aujourd'hui déjoue les horizons d'entente. Dépouillé de tout nationalisme lié à l'authenticité culturelle, il est le théâtre de tous les possibles qui ignorent toute forme d'enfermement ; d'où son œuvre hétérogène qui formalise le fragmentaire.

Conclusion

L'étude a abouti à la thèse selon laquelle les modalités d'émission du texte théâtral chez Aristide Tarnagda exposent une dramaturgie du fragmentaire. Cette poétique imprime la dilution des codes dramaturgiques. S'inscrire dans le fragmentaire, c'est donner forme à une écriture inclassable, inédite, fragmentée, hybride. Cette pratique scripturale, chez Tarnagda, stipule que, dans sa composition, son théâtre s'écarte des normes préétablies. Le fragmentaire, ici, se fait identité esthétique de l'auteur vu que sa création repose sur le brouillage des conventions déterminant les fondements du théâtre négro-africain.

Références bibliographiques

EFOUI Kossi, 2000, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain. », Préface de *L'entre deux rêves de Pitagaba* conté sur le trottoir de la radio, Acoria, 60 p.

CHALAYE Sylvie, 2004, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Paris, Études théâtrales, 144 p.

COLIN Marjorie, 2017, « Le silence en maux dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett », *Quêtes littéraires*, n°7, Université Sorbonne Nouvelle-Paris.

GBANOU Sélom Komlan, 2004, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, (75), 83-105, <https://doi.org/10.7202/010785ar>

GBOUABLÉ Edwige, « Dramaturgie d'un théâtre en mutation », *Africultures*, 2011/4, n° 86, p. 59-66, Date de mise en ligne : 21/12/2013, <https://doi.org/10.3917/afcul.086.0059>

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*. Paris, Seuil, 286 p.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris, 468 p.

GLISSANT Edouard, 2003, « Migrations et Mondialité », *Africultures* n°54, Paris, L'Harmattan

KAMAGATÉ Bassidiki, 2010, « Intime et drame de l'identité hybride dans *L'Exilé* de Marcel Zang », disponible sur : www.leslignesdebouake-la-neuve-2010.com N°1, p.183-197.

KRZYWKOWSKI Isabelle, 2000, *Le téléphone au théâtre (France, 1880-1930)*, 34 p.

PAON Delphine, 2019, *L'enchâssement chez Goethe et Proust : Pour une définition et une interprétation de l'enchâssement, du procédé au principe*. Thèse de doctorat en Littératures (Littérature générale et comparée), Université Paris-Nord – Paris XIII, 742 p.

RASCHI Natasa, 2004, « Écritures de la modernité », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 189 p.

SOUBRIER Virginie, 2013, « Le silence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire et des Antilles », *Revue d'Études françaises*, n° 18, p. 147-151.

TRAORÉ Dominique, 2017, *Introduction au théâtre moderne et contemporain en Afrique noire francophone : histoire et théories*, Abidjan, Éditions Universitaires de Côte d'Ivoire, 159 p.

ZANG Marcel, 2004, « Entre deux mondes, entre deux langues », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, PUR, 188 p.