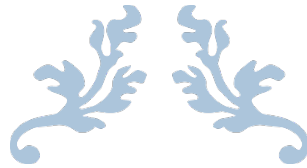


Sous la direction de :
Fatié OUATTARA



REVUE LES TISONS

Revue internationale des Sciences de l'Homme et de la Société



Revue indexée par

ESJI Eurasian
Scientific
Journal
Index
www.ESJIndex.org

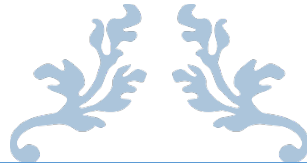
<http://esjindex.org/search.php?id=6845>

Revue LES TISONS, Numéro 0004 – déc. 2025
e-ISSN: 2756-7532; p-ISSN: 2756-7524

REVUE LES TISONS

Revue internationale des Sciences de l'Homme et de la Société

Sous la direction de :
Fatié OUATTARA



REVUE LES TISONS

Revue internationale des Sciences de l'Homme et de la Société



Revue indexée par

ESJI Eurasian
Scientific
Journal
Index
www.ESJIndex.org

<http://esjindex.org/search.php?id=6845>

Revue LES TISONS, Numéro 0003 – déc. 2025
e-ISSN: 2756-7532; p-ISSN: 2756-7524

Revue LES TISONS, Numéro 0003 – déc. 2025

<http://esjindex.org/search.php?id=6845>

<http://www.revuelestisons.bf>

revuelestisons.ujkz@gmail.com

lestisons@revuelestisons.bf

e-ISSN: 2756-7532

p-ISSN: 2756-7524

S/C Université Joseph KI-ZERBO

BV 30053 OUAGA 1200 Logements

10020 OUAGADOUGOU - Burkina Faso

Numéros déjà parus

Revue LES TISONS, Numéro spécial, septembre 2025

Revue LES TISONS, No 0003, juin 2025

Revue LES TISONS, Numéro spécial, mars 2025

Revue LES TISONS, No 0002, décembre 2024

Revue LES TISONS, No 0001, juin 2024

Revue LES TISONS, Numéro spécial, Vol.1 et 2, janvier 2024

Revue LES TISONS, No 0000, Vol.1 et 2, décembre 2023

Présentation de la revue

Sous l'impulsion de M. Fatié OUATTARA, Professeur titulaire de philosophie à l'Université Joseph KI-ZERBO, et avec la collaboration d'Enseignants-Chercheurs et Chercheurs qui sont, soit membres du Centre d'Études sur les Philosophies, les Sociétés et les Savoirs (CEPHISS), soit membres du Laboratoire de philosophie (LAPHI), une nouvelle revue vient d'être fondée à Ouagadougou, au Burkina Faso, sous le nom de « Revue LES TISONS ».

Revue internationale des Sciences de l'Homme et de la Société, la Revue LES TISONS vise à contribuer à la diffusion de théories, de connaissances et de pratiques professionnelles inspirées par des travaux de recherche scientifique. En effet, comme le signifie le Larousse, un tison est un « morceau de bois brûlé en partie et encore en ignition ».

De façon symbolique, la Revue LES TISONS est créée pour mettre ensemble des tisons, pour rassembler les chercheurs, les auteurs et les idées innovantes, pour contribuer au progrès de la recherche scientifique, pour continuer à entretenir la flamme de la connaissance, afin que sa lumière illumine davantage les consciences, éclaire les ténèbres, chasse l'ignorance et combatte l'obscurantisme dans le monde.

Dans les sociétés traditionnelles, au clair de lune et pendant les périodes de froid, les gens du village se rassemblaient autour du feu nourri des tisons : ils se voient, ils se reconnaissent à l'occasion ; ils échangent pour résoudre des problèmes ; ils discutent pour voir ensemble plus loin, pour sonder l'avenir et pour prospecter un meilleur avenir des sociétés. Chacun doit, pour ce faire, apporter des tisons pour entretenir le feu commun, qui ne doit pas s'éteindre.

La Revue LES TISONS est en cela pluridisciplinaire, l'objectif fondamental étant de contribuer à la fabrique des concepts, au renouvellement des savoirs, en d'autres mots, à la construction des connaissances dans différentes disciplines et divers domaines de la

science. Elle fait alors la promotion de l'interdisciplinarité, c'est-à-dire de l'inclusion dans la diversité à travers diverses approches méthodologiques des problèmes des sociétés.

Semestrielle (juin, décembre), thématique au besoin pour les numéros spécifiques, la Revue LES TISONS publie en français et en anglais des articles inédits, originaux, des résultats de travaux pratiques ou empiriques, ainsi que des mélanges et des comptes rendus d'ouvrages dans le domaine des Sciences de l'Homme et de la Société : Anthropologie, Communication, Droit, Écologie, Économie, Environnement, Géographie, Histoire, Linguistique, Philosophie, Psychologie, Sociologie, Sciences politiques, Sciences de gestion, Sciences de la population, etc.

Peuvent publier dans la Revue LES TISONS, les Chercheurs, les Enseignants-Chercheurs et les doctorants dont les travaux de recherche s'inscrivent dans ses objectifs, thématiques et axes.

La Revue LES TISONS comprend une Direction de publication, un Secrétariat de rédaction, un Comité scientifique et un Comité de lecture qui assurent l'évaluation en double aveugle et la validation des textes qui lui sont soumis en version électronique en publication (ligne et papier).

Mode de soumission et de paiement

La soumission des articles se fait à travers le mail suivant : estisions@revuelestisons.bf; revuelestisons.ujkz@gmail.com.

L'évaluation et la publication de l'article sont conditionnées au paiement de la somme de cinquante mille (50.000) francs CFA, en raison de vingt mille (20.000) francs CFA de frais d'instruction et trente mille (30.000) francs CFA de frais de publication. Le paiement desdits frais peut se faire par Orange money (00226.66.00.66.50, OUATTARA Fatié), par Western Union ou par Money Gram.

Considération éthique

Les contenus des articles soumis et publiés (en ligne et en papier) par la Revue LES TISONS n'engagent que leurs auteurs qui cèdent leurs droits d'auteur à la revue.

Normes éditoriales

Les textes soumis à la Revue LES TISONS doivent avoir été écrits selon les NORMES CAMES/LSH adoptées par le CTS/LSH, le 17 juillet 2016 à Bamako, lors de la 38^e session des CCI.

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

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

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

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

Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale(s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées);

- Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'article doit être écrit en format « Word », police « Times New Roman », Taille « 12 pts », Interligne « simple », positionnement « justifié », marges « 2,5 cm (haut, bas, droite, gauche) ». La longueur de l'article doit varier entre 30.000 et 50.000 signes (espaces et caractères

compris). Le titre de l'article (15 mots maxi, taille 14 pts, gras) doit être écrit (français, traduit en anglais, vice-versa).

Le(s) Prénom(s) sont écrits en lettres minuscules et le(s) Nom(s) en lettres majuscules suivis du mail de l'auteur ou de chaque auteur (le tout en taille 12 pts, non en gras).

Le résumé (200 mots maxi, taille 12 pts) de l'article et les mots clés (05) doivent être écrits et traduits en français/anglais.

Direction de publication

Directeur : Pr Fatié OUATTARA, PT, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso)

Directeur adjoint : Dr Moussa COULIBALY, Assistant, Économiste, Université Nazi Boni (Burkina Faso)

Secrétariat de rédaction

Secrétaire : Dr Noumoutiè SANGARÉ, Assistant, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso)

Membres : Dr Abdoul Azize SODORÉ, MC, Géographe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Beli Alexis NÉBIÉ, Assistant, Psychologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Boubié BAZIÉ, MA, Historien, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Édith DAH, MA, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Mathieu Beli DAÏLA, MA, Linguiste, Université de Dédougou (Burkina Faso);

Dr Paul-Marie MOYENGA, MA, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Sampala Fati BALIMA, MC, Politiste, Université Thomas SANKARA (Burkina Faso);

M. Jean Baptiste PODA, Doctorant en Philosophie, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

M. Lazard T. OUÉDRAOGO, Doctorant en Philosophie, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

M. Mahamat OUATTARA, Doctorant en Philosophie, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

M. Saïdou BARRY, Doctorant en Philosophie, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso).

Comité de lecture

Dr Abdoul Karim SAÏDOU, MC, Politiste, Université Thomas SANKARA (Burkina Faso);

Dr Aimé D. M. KOUDBILA, MA, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr M. Alice SOMÉ/SOMDA, MR, Philosophe, Institut des Sciences des Sociétés/CNRST (Burkina Faso);

Dr Awa OUOBA, MC, Géographe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso) ;

Dr Bouraïman ZONGO, MA, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso) ;

Dr Calixte KABORÉ, MA, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Cheick Bobodo OUÉDRAOGO, MC, Linguiste, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Clotaire Alexis BASSOLÉ, MC, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Dimitri Régis BALIMA, MC, Communicologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Donatien DAYOUROU, MC, Psychologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Edwige DEMBÉLÉ, MA, Économiste, Université NAZI BONI (Burkina Faso);

Dr Étienne KOLA, MC, Philosophe, Université Norbert ZONGO (Burkina Faso);

Dr Évariste R. BAMBARA, MC, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Ézaïe NANA, IR, Sociologue, INSS/CNRST (Burkina Faso);

Dr Fernand OUÉDRAOGO, MA, Psychologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Firmin GOUBA, MC, Philosophe, IPERMIC/Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Gaoussou OUÉDRAOGO, MC, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Georges ROUAMBA, MC, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Gninlan Hervé COULIBALY, MA, Sociologue, Université Péléforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire) ;

Dr Hamado OUÉDRAOGO, MA, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Isidore YANOGO, MC, Géographe, Université Norbert ZONGO (Burkina Faso);

Dr Issaka YAMÉOGO, MC, Philosophe, Université Norbert ZONGO (Burkina Faso);

Dr Jean-Baptiste P. COULIBALY, MC, Historien, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Jérémi ROUAMBA, MC, Géographe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Kalifa DRABO, MA, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Kassem Salam SOURWEIMA, MC, Politiste, Université Thomas SANKARA (Burkina Faso);

Dr Kizito Tioro KOUSSÉ, MA, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Landry COULIBALY, MA, Historien, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Lassané YAMÉOGO, MA, Communicologue, Université Thomas SANKARA (Burkina Faso);

Dr Lassina SIMPORÉ, MC, Archéologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Léon SAMPANA, MC, Politiste, Université Nazi BONI (Burkina Faso);

Dr Léonce KY, MC, Historien, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Madeleine WAYAK PAMBÉ, MC, Démographe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Magloire É. YOGO, MA, Sciences de l'éducation, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Moussa DIALLO, Assistant, Philosophe, Centre universitaire de Manga, UNZ (Burkina Faso);

Dr Narcisse Taladi YONLI, MA, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Noumoutiè SANGARÉ, Assistant, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Ollo Pépin HIEN, CR, Sociologue, Institut des Sciences des Sociétés/CNRST (Burkina Faso);

Dr Pascal BONKOUNGOU, MA, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Paul-Marie BAYAMA, MC, Philosophe, ENS de Koudougou (Burkina Faso);

Dr R. U. Emmanuel OUÉDRAOGO, MA, Géographe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Rasmata BAKYONO/NABALOUM, MC, Psychologue, Université Joseph KI-ZERBO ((Burkina Faso);

Dr Relwendé DJIGUEMDÉ, Assistant, Philosophe, Centre universitaire de Manga, UNZ, (Burkina Faso);

Dr Rodrigue BONANÉ, MR, Philosophe, Institut des Sciences des Sociétés/CNRST (Burkina Faso);

Dr Rodrigue SAWADOGO, MC, Philosophe, Université Norbert ZONGO (Burkina Faso);

Dr Roger ZERBO, MR, Sociologue, Institut des Sciences des Sociétés/CNRST (Burkina Faso);

Dr Serge SAMANDOULGOU, MR, Philosophe, Institut des Sciences des Sociétés (Burkina Faso);

Dr Souleymane SAWADOGO, MA, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Stanislas SAWADOGO, MA, Psychologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Tongnoma ZONGO, CR, Sociologue, Institut des Sciences des Sociétés/CNRST (Burkina Faso);

Dr Yacouba BANWORO, MC, Historien, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Zakaria SORÉ, MC, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Zoubere DIALLA, MA, Sociologue, Centre universitaire de Manga, UNZ, (Burkina Faso).

Comité scientifique international

Pr Abdoulaye SOMA, PT, Constitutionnaliste, Université Thomas SANKARA (Burkina Faso);

Pr Abdramane SOURA, PT, Démographe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Abou NAPON, PT, Linguiste, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Aklesso ADJI, PT, Philosophe, Université de Lomé (Togo);

Pr Alain Casimir ZONGO, PT, Philosophe, Université Norbert ZONGO (Burkina Faso)

Pr Alkassoum MAÏGA, PT, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Amadé BADINI, PT, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Augustin LOADA, PT, Politiste, Université Saint Thomas d'Aquin (Burkina Faso);

Pr Augustin PALÉ, PT, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr B. Claudine Valérie ROUAMBA/OUÉDRAOGO, PT, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Bernard KABORÉ, PT, Linguiste, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Bilina BALLONG, PT, Philosophe, Université de Lomé (Togo);
Pr Bouma F. BATIONO, PT, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);
Pr Cyrille KONÉ, PT, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);
Pr Cyrille SEMDÉ, PT, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);
Pr David Musa SORO, PT, Philosophe, Université Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire);
Pr Edmond Yao KOUASSI, PT, Philosophe, Université de Bouaké (Côte d'Ivoire);
Pr Emmanuel M. HEMA, PT, Écologue, Université de Dédougou (Burkina Faso);
Pr Emmanuel Malolo DISSAKÈ, PT, Philosophe, Université de Douala (Cameroun);
Pr Eustache R. K. ADANHOUNME, PT, Philosophe, Université Abomey Calavi (Benin);
Pr Fabienne LELOUP, Sociologue, Université Catholique de Louvain-Mons (Belgique);
Pr Fatié OUATTARA, PT, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);
Pr Foé NKOLO, PT, Philosophe, Université Yahoundé I (Cameroun);
Pr Frédéric MOENS, Communicologue, IHECS, Bruxelles (Belgique);
Pr Gabin KORBÉOGO, PT, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);
Pr Georges ZONGO, PT, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso) ;

Pr Hamidou Talibi MOUSSA, PT, Philosophe, Université Abdou MOUMOUNI (Niger);

Pr Issiaka MANDÉ, PT, Historien, Université du Québec à Montréal (Canada);

Pr Jacques NANEMA, PT, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Jean-François DUPEYRON, PT, Philosophe, Université de Bordeaux (France);

Pr Jean-Marie DIPAMA, PT, Géographe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Jean-Claude KALUBI-LUKUSA, PT, Sociologue, Université de Sherbrooke (Canada);

Pr Jean-Pierre POURTOIS, PT, Psychopédagogue, Université de Mons (Belgique);

Pr Lassane YAMÉOGO, PT, Géographe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Léon MATANGILA MUSADILA, PT, Philosophe, Université de Kinshasa (RD Congo);

Pr Léopold Bawala BADOLO, PT, Psychologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Ludovic KIBORA, DR, Sociologue, Institut des Sciences des Sociétés/CNRST (Burkina Faso) ;

Pr Magloire SOMÉ, PT, Historien, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Mahamadé SAVADOGO, PT, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Mamadou L. SANOGO, DR, Linguiste, Institut des Sciences des Sociétés/CNRST (Burkina Faso);

Pr Moukaila Abdo Laouali SERKI, PT, Philosophe, Université Abdou MOUMOUNI (Niger);

Pr Pierre G. NAKOULIMA, PT, Philosophe, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Ramane KABORÉ, PT, Sociologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Pr Sébastien YOUGBARÉ, PT, Psychologue, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso);

Dr Amadou TRAORÉ, MC, Sociologue, Université de Ségou (Mali);

Dr Décaïrd KOUADIO KOFFI, MC, Philosophe, Université Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire);

Dr Djédou Martin AMALAMA, MC, Sociologue, Université de Korhogo (Côte d'Ivoire);

Dr Emmanuel YAOU, MA, Sociologue, Université de Kara (Togo);

Dr Gérard AMOUGOU, MC, Socio-politiste, Université de Yaoundé II (Cameroun);

Dr Ibrahim KONÉ, MA, Philosophe, Université Peleforo Gon COULIBALY (Côte d'Ivoire);

Dr Idi BOUKAR, A, Philosophe, Université Abdou MOUMOUNI (Niger);

Dr Idrissa S. TRAORÉ, MC, Sociologue, Université des Lettres et des Sciences de Bamako (Mali);

Dr Issouf BINATÉ, MC, Historien, Université Alassane OUATTARA (Côte d'Ivoire);

Dr Jean-François PETIT, MC HDR, Philosophe, Institut catholique de Paris (France);

Dr Landry Roland KOUDOU, MC, Philosophe, Université Felix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire);

Dr Mouhamoudou El Hady BA, MC, Sociologue, Université Cheick Anta Diop (Sénégal);

Dr Mamadou Bassirou TANGARA, MC, Économiste, Université des Sciences sociales et de Gestion de Bamako (Mali);

Dr N'golo Aboudou SORO, MC, Lettres modernes, Université Alassane OUATTARA de Bouaké (Côte d'Ivoire);

Dr Oumar DIA, MC, Philosophe, Université Cheick Anta Diop de Dakar (Sénégal);

Dr Pierre-Étienne VANDAMME, Philosophe, Université Catholique de Louvain (Belgique);

Dr Raphael KONÉ, Ph. D, Historien, Université Cergy de Pontoise – EA7517 (France);

Dr Samuel RENIER, MC, Sciences de l'éducation, Université de Tours – EA7505 EES (France) ;

Dr Tiéfing SISSOKO, MC, Sociologue, Université des Lettres et des Sciences de Bamako (Mali).

**La langue bisa dans *Terre rouge*
d'Aristide TARNAGDA**

***The Bisa language in Aristide
TARNAGDA's Red Earth***

Issouf TARNAGDA

issifoutarnagda69@gmail.com

Université Daniel Ouezzin-COULIBALY

Boukary TARNAGDA

Université Nazi BONI

yeleenlumiere@gmail.com

Mamadou BAYALA

Université Daniel Ouezzin-COULIBALY

bayalamamadou@gmail.com

Résumé : Le *bisa* est l'une de la soixantaine de langues nationales que compte le Burkina Faso. Aristide Tarnagda est une icône de la dramaturgie burkinabè et *Terre rouge* est l'une de ses œuvres dramaturgiques à succès. Les locuteurs de ladite langue s'appellent bisa (au singulier) et *bissanon* (au pluriel). L'auteur est un bisa qui fait usage de sa langue dans ses créations artistiques qui sont, pourtant, pour la plupart en français. Point n'est besoin de rappeler que le pays, à l'instar de plusieurs autres pays africains est une ancienne colonie française. La langue française, jadis, « langue officielle » est surnommé quelque part « langue officieuse » par ce même dramaturge, avant d'être reconnue de nos jours comme « langue de travail ». Cette particularité, ou innovation de l'auteur, consistant à allier ou associer la langue *bisa* au français, se trouve au centre de la présente préoccupation.

Mots-clés : hybridité, langue bisa, traduction/interprétation, théâtre contemporain.

Abstract: *The Bisa language is one of the sixty national languages spoken in Burkina Faso, also known as the "Land of Upright People." Aristide Tarnagda is a leading figure in Burkinabè dramaturgy, and Terre rouge stands among his many successful theatrical works. Speakers of this language are called bisa (singular) and bissanon (plural). The author himself is said to be a Bisa and integrates his language into his artistic creations, which are for the most part written in French. Needless to say, the country, like many other African nations, is a former French colony. It is worth noting that the French language, once the "official language," was ironically referred to by this*

same playwright as an “unofficial language,” before being formally recognized today as the “working language” by the nation’s highest authorities. This distinctive feature—or innovation—of the author, consisting in blending or associating the Bisa language with French, lies at the heart of our concern in two articles, of which this is the very first.

Keywords: hybridity, Bisa language, translation/interpretation, Contemporary Theatre.

Pour citer cet article

Désiré SAWADOGO, Roger TAMBANGA, 2025, « Médecine d’augmentation et nature humaine : défis d’une régulation éthique et politique », *Revue LES TISSONS*, No0004, décembre, pp. 151-173.

Introduction

Le théâtre burkinabè contemporain se caractérise par une tension féconde entre héritage et innovation, entre tradition orale et formes modernes de la dramaturgie. Dans ce paysage, Aristide Tarnagda s’impose comme une figure incontournable, dont l’œuvre se distingue par une hybridité linguistique et esthétique. Sa pièce *Terre rouge* illustre de manière exemplaire cette démarche, en intégrant la langue *bisa* au cœur d’une écriture dramatique qui se déploie principalement en français.

Le bisa est parlé au Burkina Faso, précisément dans la région du Centre-Est qui fait frontière avec le Ghana et le Togo. Les dialectologues soutiennent que le bisa est une langue Mandé-Est et qu’il atteste des dialectes. P. Malgoubri (2001, p. 300) reconnaît « l’existence de quatre dialectes bisa : le *lebri*, le *leere*, le *barka* et le *gormine* ».

Un dialecte est la forme régionale, nettement distincte, d’une langue. Louis-Jean Calvet (2002, p. 67) précise davantage que, « du point de vue de la dialectologie et de la géographie linguistique, un dialecte est un sous-ensemble géographique de variétés linguistiques présentant certains traits propres qui le caractérisent parmi les autres éléments de la même langue ». C’est le dialecte *barka* qui constitue le focus de cet article ; d’où le vocable *bisa barka*, ou *BB*. En outre, que peut-on dire en rapport avec l’objectif visé par cet article ?

Le choix d’associer une langue nationale à la langue héritée de la colonisation n’est pas anodin : il traduit une volonté de réhabiliter les idiomes locaux, longtemps marginalisés dans les sphères

officielles, et de leur conférer une légitimité artistique et académique. L'étude de cette hybridité linguistique permet de saisir les enjeux de la création théâtrale burkinabè contemporaine, entre décolonisation des imaginaires, reconnaissance des langues nationales et universalité des thématiques abordées.

La langue *BB*, parlée dans la région du Nakambé et une partie de la région du Nazinon au Burkina Faso, est plus qu'un simple outil de communication : elle est porteuse de mémoire, de spiritualité et d'identité collective. En l'intégrant dans *Terre rouge*, Tarnagda ne se contente pas d'un effet de couleur locale ; il inscrit son œuvre dans une dynamique de décolonisation linguistique et de pluralité esthétique. Ce geste artistique s'inscrit dans une réflexion plus large sur le rôle des langues africaines dans la création contemporaine : comment peuvent-elles dialoguer avec le français sans se dissoudre ? Comment peuvent-elles enrichir la dramaturgie tout en affirmant leur singularité ?

L'introduction du *BB* dans la pièce ouvre plusieurs pistes de réflexion. D'une part, elle interroge la place des langues nationales dans le champ littéraire et théâtral burkinabè, où le français demeure dominant. D'autre part, elle révèle une esthétique de la rupture et de l'hybridité, où le texte dramatique se nourrit de rythmes, de sonorités et de références culturelles propres au *bisa*. Enfin, elle pose la question de la réception : comment le spectateur, qu'il soit locuteur du *BB* ou non, perçoit-il cette insertion linguistique ? L'œuvre ne devient-elle pas un espace de médiation, où se rencontrent différentes communautés linguistiques et culturelles ?

Le travail se déroule en trois parties. Une première partie porte sur l'auteur, dramaturge, comédien et metteur en scène, puis sur son œuvre *Terre rouge*, pièce emblématique ayant retenu l'attention. La deuxième traite du corpus de 23 vers artistiquement écrits en langue *bisa*. La troisième et dernière partie est une analyse linguistique qui s'inscrit dans une dynamique de renouvellement des formes et de valorisation des langues nationales.

1. Présentation de Aristide Tarnagda et de *Terre rouge*

L'adulte est un modèle et un guide, son comportement, ses choix et son attention façonnent directement la jeunesse. Ainsi, le jeune

Aristide Tarnagda, un apprenti sociologue sera influencé par deux adultes dramaturges africains de renom : Jean-Pierre Guingané et Koffi Kawulé. Il sera lui-aussi, comme ses deux maîtres, un dramaturge africain de renom.

1.1. Présentation de Aristide Tarnagda

Aristide Tarnagda est un dramaturge burkinabè qui collabore avec d'autres dramaturges hors de son pays et continent natal, en l'occurrence, l'Amérique et l'Europe. Il est à la fois comédien, auteur et metteur en scène ayant près d'une vingtaine de publications. Les Résidences Panafricaines d'écriture, de création et de recherche théâtrales en abrégé *Récréâtrales* est un festival de théâtre qui se tient chaque deux ans à Ouagadougou au Burkina Faso, et celui-ci en est le directeur artistique depuis 2006.

Pour le journaliste Akim Ky, « Les *Récréâtrales* c'est du théâtre, de la danse, de la musique, de l'humour, des lectures, pour susciter la réflexion collective. C'est aussi retrouver l'ambiance des quartiers, boire et manger avec les amis, se laisser séduire par la magie du luminaire dans la rue » <https://burkina24.com> du 27/10/2024. En vue de faire davantage connaissance avec notre écrivain, nous convoquons quatre de ses pairs nationaux qui sont Konkobo Christophe, Salifou Ouédraogo et Lassina Ouattara, Mamadou Bayala et Issiaka Tiendrebeogo.

Selon Pingdewindé Issiaka Tiendrebeogo, dans une recherche intitulée *Panorama de la condition de vie des comédiens de théâtre au Burkina Faso*, Aristide Tarnagda est un artiste à revenu exceptionnel car s'exportant à travers le monde. Pour lui, Tarnagda tranche d'avec le groupe des artistes qui tirent le diable par la queue, car appartenant au groupe des comédiens qui vivent déceimment de leur art. P. I. Tiendrebeogo s'explique en ces termes :

Certains artistes s'exportent dans les pays de la sous-région, en Europe, aux États-Unis d'Amérique et au Canada. Ils constituent la crème et l'élite des artistes car ils ont des revenus exceptionnels par rapport à ceux qui sont restés au pays. Ces comédiens arrivent à tirer leurs marrons du feu. A titre illustratif, nous pouvons nommer Issaka Sawadogo, Etienne Minougou, Aristide Tarnagda, (...). P. I. Tiendrebeogo (2024, p. 119).

À la suite de Pingdewindé Issiaka Tiendrebeogo, l'on retrouve deux autres chercheurs, Salifou Ouédraogo et Lassina Ouattara. L'intérêt porte sur *Terre rouge* dans la présente étude, mais S. Ouédraogo et L. Ouattara se sont plutôt penchés sur *Il pleut de l'exil* de Aristide Tarnagda qu'ils qualifient d'exemple parfait d'adéquation entre forme et contenu du point de vue de la stylistique littéraire de Léo Spitzer codifiée dans son ouvrage *Études de style* (1979).

En effet, après étude de ladite pièce, ces deux chercheurs sont parvenus à la conclusion selon laquelle Aristide Tarnagda serait un auteur ayant une composition dramaturgique atypique ; en d'autres termes, on pourrait parler de dramaturge atypique au regard de la particularité de ses différentes créations.

Selon S. Ouédraogo et L. Ouattara (2024, p. 150) et en parlant de *Il pleut de l'exil* ; ces deux chercheurs soutiennent ceci : « À travers cet extrait de la pièce, s'affiche clairement une particularité du caractère atypique de la composition dramaturgique d'Aristide Tarnagda. Il s'agit d'une écriture de la rupture puisque l'on a affaire à du théâtre qui convoque les caractéristiques du texte poétique ». L'on remarque aisément qu'il n'existe pas sur le plan formel une grande différence entre l'extrait théâtral de : *Il pleut de l'exil* (Aristide Tarnagda) et l'extrait poétique de : *Paroles* de Jacques Prévert (1946). C'est en cela que réside la rupture avec la dramaturgie traditionnelle ; S. Chalaye (2001, p. 19) parle de nouveaux dramaturges dits de la troisième génération et elle les nomme « les enfants terribles ».

Cette fois-ci, c'est de Clarksville en Tennessee (États-Unis d'Amérique), précisément de l'université publique reconnue pour son programme de soutien aux militaires et à sa communauté dynamique d'étudiants, puis particulièrement réputée pour ses programmes en informatique, en éducation et en anglais pour les locuteurs non natifs ; que nous vient un autre élément de réponse. Il s'agit de la notion de lieu et de non-lieu, qui colle à la création dramaturgique de Aristide Tarnagda et souligné par Konkobo Christophe enseignant les littératures et les cinémas d'Afrique à l'université dont nous venons de faire mention. Ses recherches portent principalement sur le théâtre burkinabè moderne et les dramaturgies francophones contemporaines.

Dans une recherche sur les deux théâtrologues burkinabè, Aristide Tarnagda et Sophie Heidi Kam, celui-ci fait les observations suivantes :

À l'examen des pièces de théâtre de ces deux dramaturges burkinabè que sont Aristide Tarnagda et Sophie Heidi Kam, et en considérant les autres pièces écrites par ces auteurs, l'on voit se dessiner en partie les contours d'une dramaturgie contemporaine burkinabè. Celle-ci, arrimée au souffle de l'écriture contemporaine d'auteurs tels que Koffi Kwahulé ou Rodrigue Normand, fait usage des caractéristiques du lieu et du non-lieu tels que définis par Michel de Certeau pour dérouler sur la scène de théâtre des problématiques identitaires relevant de ce XXI^e siècle. Les pièces *Et si je les tuais tous Madame* et *Nos jours d'hier* ne mettent en scène que la difficulté pour leurs personnages de réussir la traversée hors de soi ou hors de chez soi. Christophe Konkobo (2017, p. 52).

Sur la notion de lieu et de non-lieu, Konkobo donne des éclaircissements dans la même étude sur les forgerons dudit concept. Pour lui, le concept spatial de lieu et de non-lieu, dont l'origine remonte à l'anthropologue Marc Augé qui en a fait le fondement de ce qu'il nomme la surmodernité, a été préalablement développé par un précédent anthropologue, Michel de Certeau, dans son ouvrage *L'invention du quotidien*. C. Konkobo (2017, p. 40) soutient que « M. de Certeau attribue à ce concept deux caractéristiques qui nous paraissent être des outils adaptés à l'examen des espaces dramatique dans les œuvres des deux écrivains burkinabè ».

Le « dramaticien américain » dit que la spatialité telle que définie par Marc Augé et Michel de Certeau est très présente chez Aristide Tarnagda. C. Konkobo (2017, p.41) ajoute que « (...) les premières didascalies de la pièce *Et si je les tuais tous Madame* nous met en face d'un non-lieu, celui de la route, lieu pratiqué aussi bien par les piétons que les automobilistes et espace de la mobilité par excellence dont le flot est régulé par la minuterie des feux tricolores ».

A son tour, et en parlant de Aristide Tarnagda, Mamadou Bayala utilise les termes de dramaturges à choix esthétiques audacieux avec des thématiques nouvelles. En effet, celui-ci rappelle un peu la genèse du théâtre burkinabè, les auteurs phares et ceux formés par

ces dits auteurs phares, en faisant une distinction entre deux ou trois générations de dramaturges. Selon Mamadou Bayala (2021, p. 12) :

(...), de jeunes dramaturges formés pour la plupart par les premiers dramaturges que sont Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré émergent, avec une approche nouvelle de l'écriture dramatique. Parmi les nouveaux venus, Aristide Tarnagda, Justin Stanislas Drabo ou encore Sophie Heidi Kam se distinguent non seulement par leurs choix esthétiques audacieux, mais aussi par des thématiques nouvelles.

L'étude s'intéresse à présent à la pièce théâtrale *Terre rouge*.

1.2. Présentation de la *Terre rouge*

D'emblée, l'ouvrage est une exploration poétique de la mémoire, de l'exil et de la fraternité. L'œuvre est aussi une fresque poétique sur l'exil et la mémoire. *Terre rouge*, pièce écrite par Aristide Tarnagda, est un poème scénique intense et fragmenté qui met en scène deux frères séparés par l'exil : l'un est resté au pays, l'autre est parti. Pourtant, ils ne forment qu'une seule voix, un seul souffle, une seule mémoire. Le texte est construit comme un chant intérieur, une alternance de monologues, de souvenirs, de cris et de silences. Il ne s'agit pas d'un dialogue classique, mais d'un flux poétique qui traverse le temps et l'espace. L'extrait représentatif suivant est illustratif : « Depuis que mon frère est parti, depuis que les machines du gouvernement sont arrivées ici, il n'y a plus que des odeurs de rhumes et de toux. Des odeurs d'ombre, plus de karité, plus de jujubiers, plus de nérés ». Ce passage montre la désolation du paysage intérieur du frère resté au pays, confronté à la disparition de son monde.

Par ailleurs, une dimension politique et sociale se greffe à la pièce. *Terre rouge* est aussi une pièce engagée, qui interroge les effets de la mondialisation, de la migration forcée, puis de la modernisation brutale sur les sociétés africaines. Les « machines du gouvernement » évoquent les politiques de développement qui détruisent les repères traditionnels. Le départ du frère est une métaphore de l'exil économique, du rêve d'Europe, du déracinement. Et la « terre rouge » est un symbole puissant : elle représente l'Afrique, la mère nourricière, la mémoire collective, mais aussi la souffrance, le sang,

la perte. C'est une terre qui colle aux pieds, qui marque les corps, qui ne s'oublie pas. Dans la pièce, elle devient le lieu du souvenir, du retour impossible, du deuil.

D'un point de vue thématique, en plus de l'exil, l'on pourrait évoquer la mémoire de l'enfance, la solitude, la langue et le souffle. L'exil s'exprime par le départ du frère vers un ailleurs incertain qui est au cœur du drame. Ce départ n'est pas glorieux, il est douloureux, marqué par la perte, la rupture, l'arrachement. La mémoire de l'enfance se relate à travers l'évocation des deux frères de leur passé commun sur la terre rouge : cette terre africaine nourricière, pleine de jeux, de rires, de karité et de jujubiers. Mais cette mémoire est en train de s'effacer, rongée par les machines du gouvernement, la modernité, la maladie.

Malgré la distance, les deux frères partagent une même solitude. Ils sont les deux faces d'un même être divisé, chacun portant la moitié d'un monde perdu.

Le texte est écrit dans une langue poétique, dense, parfois elliptique. Il joue sur les rythmes, les répétitions, les images sensorielles. C'est une langue qui respire, qui pleure, qui chante. Quelle est la portée universelle de *Terre rouge* ?

Bien que profondément enracinée dans le contexte burkinabè, *Terre rouge* touche à des questions universelles : la fraternité, la perte, le déracinement, la quête d'identité. Elle peut être lue comme une méditation sur ce que signifie « partir » et « rester », sur les liens invisibles qui unissent les êtres malgré la distance. *Terre rouge* est tout simplement une œuvre d'art.

1.3. Œuvre d'art et à ce titre

Pour être moins elliptique, cette sous-section pourrait s'intituler La pièce de théâtre *Terre rouge*, une œuvre d'art et à ce titre, elle se prête à une lecture plurielle. Cette sous-partie se veut être un préambule au corpus que nous allons présenter sous plusieurs aspects dans cette recherche. Posons-nous la question, pour quoi cela ?

Dans un premier temps, traditionnellement, l'artiste était perçu comme le détenteur du sens de son œuvre. Cependant, dans la réception esthétique moderne, le sens d'une œuvre se construit dans l'interaction entre l'objet artistique et le spectateur. L'artiste initie une

création, mais l'interprétation échappe à son contrôle et se déploie dans une pluralité de lectures, influencées par le contexte culturel, historique et subjectif du public.

Les théories esthétiques contemporaines, notamment celle de Roland Barthes, insistent sur le fait que l'œuvre acquiert une autonomie une fois produite. Celui-ci affirme que le texte et par extension l'œuvre d'art vit par ses lecteurs et non par l'intention de son créateur. Ainsi, l'interprétation devient un acte de réception, non de production. R. Barthes (1968, pp. 63-64) soutient :

(...) linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir », le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.

En outre, pour Sherri Irvin, une philosophe reconnue en esthétique et philosophie de l'art, l'œuvre d'art ne se réduit pas à un objet matériel ; elle est un espace de dialogue entre créateur et spectateur, où ce dernier joue un rôle actif. Le rôle du spectateur et du contexte est par moment très prépondérant.

La réception et l'interprétation dépendent du contexte historique et culturel. Des dramaturges s'interrogent leur art vu le contexte sécuritaire que traverse le Pays. Le rôle du spectateur pour qui est joué le spectacle est ce qui pousse B. Tarnagda et M. Bayala à s'interroger sur le devenir de l'art théâtral burkinabè.

Dans la région du Nord, les salles ne peuvent plus réunir du public. Les populations des campagnes pour lesquelles les pièces de sensibilisation doivent se déployer ont afflué vers les grands centres urbains. Pour qui doit-on prendre le risque de s'aventurer vers des espaces infestés par l'hydre terroriste ? Qui devrait financer de tels risques ? Y a-t-il encore des moyens pour faire du théâtre dans un tel contexte ? L'une des difficultés que les artistes l'ensemble du pays rencontrent est l'amenuisement des financements. En effet, certains partenaires financiers et autres Organisations Non Gouvernementales (ONG) ont redirigé leurs fonds vers des destinations afin de parer à l'urgence humanitaire qui sévit. Ces interrogations émanent de B. Tarnagda et M. Bayala (2024, p. 268).

Le spectateur projette ses propres émotions, expériences et savoirs sur l'œuvre. Comme le rappelle S. Irvin (2005, p. 135) : « Nous ne pouvons aborder une œuvre sans l'interpréter, puisque l'interprétation constitue l'œuvre d'art et distingue celle-ci d'un simple objet physique ». Cette affirmation traduit un changement majeur dans la pensée esthétique moderne : l'artiste n'est plus le maître absolu du sens. L'œuvre vit dans la multiplicité des regards qui la rencontrent. L'interprétation devient un acte créatif en soi, où le spectateur participe à la construction du sens. Ceci étant, l'art devient en quelque sorte, un miroir de la société : chaque époque relit les œuvres selon ses préoccupations.

En troisième lieu, l'analyse propose une traduction qui accompagne le corpus en *BB*. La pratique de la critique littéraire traditionnelle consistant à s'appuyer sur les intentions et la biographie d'un auteur pour tenter d'expliquer de façon définitive le « sens ultime » d'un texte a été purement et simplement foulé aux pieds. Aristide Tarnagda n'a pas été consulté pour la traduction, nous avons eu recours à deux informateurs locuteurs natifs de la langue et à nos propres compétences linguistiques pour cette traduction.

À côté tout ceci, il ne faut surtout pas oublier la réception de cette création ; sachant dorénavant que l'art est pluriel, démocratique et autonome. Par autonomie de l'œuvre d'art, entendons qu'une fois créée, celle-ci échappe à l'artiste. L'intention initiale peut être ignorée ou transformée. La pluralité des sens renvoie au fait que l'œuvre d'art n'a pas un sens unique mais une infinité de significations possibles. Du point de vue de la démocratisation de l'art, l'interprétation n'est plus réservée aux spécialistes ; chacun peut y projeter sa lecture. Ceci dit, voici le corpus composé de 23 vers en *BB*.

2. Le corpus de 23 vers en *bisa*

Ce corpus de 23 vers en *BB* s'étend sur trois pages différentes dans l'œuvre, soit à la page 7, 8 et 22. Dans un premier temps, il est reproduit tel quel dans son apparition dans la pièce théâtrale *Terre rouge*. Sauf que cette reproduction est accompagnée d'une traduction découlant de nos soins. Ensuite, il est transcrit en respectant l'orthographe des langues nationales, puis un petit commentaire morphosyntaxique est fait.

2.1. Les vers tels que transcrits par Aristide Tarnagda

À la traduction de ces vers, il est clair qu'il s'agit d'une préséance adressée à Dieu, à des êtres animés et non animés.

Les 11 vers de la page 7		
		Notre traduction en français
1	<i>Kon Kaabr daa biideema huunsu maan</i>	« Je m'incline devant le Dieu du ciel »
2	<i>Kon Kaabr daa n'ziidaar maan</i>	« Je m'incline devant mes ancêtres »
3	<i>Kon Kaabr daa kuupela maan</i>	« Je m'incline devant Koupela »
4	<i>Kon kaabr daa wèla maan</i>	« Je m'incline devant Wela »
5	<i>Kon Kaabr daa suunmaa taalaa maan</i>	« Je m'incline sur la terre de Soumagou »
6	<i>Kon Kaabr daa suunmaa gueenoonmaan</i>	« Je m'incline devant la mémoire des défunts »
7	<i>Kon Kaabr daa n'zee huunsu maan</i>	« Je m'incline devant le Dieu de mon père »
8	<i>Kon Kaabr daa n'zee maan</i>	« Je m'incline devant mon père »
9	<i>Kon Kaabr daa n'naan huunsu maan</i>	« Je m'incline devant maman Dieu »
10	<i>Kon Kaabr n'naan maan</i>	« Je m'incline devant ma mère »
11	<i>Kon Kaabr daa duunyaan léo yuunoon maan</i>	« Je m'incline devant tous les enfants du monde »

Après ces 11 vers de la page 7 que nous venons de présenter avec des traductions à l'appui, en voici 4 autres, cette fois-ci à la page 8, que nous présentons avec leurs significations en français

Les 4 vers de la page 8		
		Notre traduction en français
12	<i>Aa dôtakii baba</i>	« Bonjour papa »
13	<i>Aa dôctakii n'naan</i>	« Bonjour ma maman »
14	<i>Aa dôctakii n'kiisôr</i>	« Bonjour mes voisins »
15	<i>I dôctakii n'daané</i>	« Bonjour mon petit frère ou ma petite soeur »

La particularité de la première phrase est remarquable, en ce sens qu'elle est la seule phrase où le morphème du possessif qui apparaît dans les trois autres est absente. Le possessif qui s'exprime en français par « ma et mes » dans les vers 13, 14 et 15, est exprimé en *BB* par la nasale alvéolaire « *n* » qui est une nasale syllabique dans la langue et noté « *n*' » par Aristide Tarnagda.

Une autre particularité de ces 4 vers est la voyelle « *I* » par laquelle commence la phrase 15, contrairement aux autres phrases qui débutent toutes par la voyelle longue « *Aa* ». Il faut retenir brièvement que « *I* » signifie : (Toi, te, tu) et « *Aa* » veut dire : (vous, vos, votre) en *BB*.

Les 8 vers de la page 22		
		Notre traduction en français
16	<i>Mon tii suugr yè bidèema huunsu maan</i>	« Je demande pardon au Dieu du ciel »
17	<i>Mon tii kabr daa n'zjidarr maan</i>	« Je suis en train de m'incliner devant mes ancêtres »
18	<i>Mon tii daaban yè kuupèelaa maan</i>	« Je demande de l'aide à Koupéla »
19	<i>Mon tii paangaa yè wèla maan</i>	« Je demande de la force à Wela »
20	<i>Mon tii suugr yè n'zii huusun maan</i>	« Je demande pardon à mon père Dieu »
21	<i>Mon tii laafii yè n'naan huusun maan</i>	« Je demande la santé à ma mère Dieu »
22	<i>Guèerr yaan, taalée yaan</i>	« La fin du chemin stipule la fin de la marche »
23	<i>Mii guumaan, mii buusuulèe yan</i>	« Une tête coupée ne connaît plus de céphalée »

Pour l'ensemble de ces 23 vers, aucune difficulté ne s'est posée quant à leur lecture, compréhension, interprétation puis traduction. Cette écriture est une création dans une création au même titre que la pièce théâtrale *Terre rouge*. La raison en est que, cette écriture ne provient ni de l'orthographe du français, ni de l'orthographe du *bisa* ; en d'autres termes, ce n'est ni de la transcription, ni de la translittération. C'est tout simplement de l'art, de la création et de l'intuition. L'œuvre théâtrale *Terre rouge* est une création artistique hors pair, et les 23 vers que nous venons de présenter accompagnés de

traduction en est une autre. C'est la raison pour laquelle nous avons parlé de création dans la création.

Il est largement admis dans la littérature que la translittération est l'opération qui consiste à substituer, à chaque graphème d'un système d'écriture, un graphème ou un groupe de graphèmes d'un autre système, indépendamment de la prononciation. Elle dépend donc du système d'écriture cible, mais pas de la langue source. Par exemple, la lettre russe ²⁷« *ч* » se translittère « *č* » (ce qui n'éclaire pas forcément le francophone sur sa prononciation), mais se transcrit « *tch* » en français et « *ch* » en anglais (ce qui correspond bien au même son, malgré deux écritures différentes).

Par contre la transcription est l'opération qui consiste à substituer chaque phonème (on parle alors de transcription phonologique) ou chaque son (transcription phonétique) d'une langue par un graphème ou par un groupe de graphèmes d'un système d'écriture. Elle dépend donc de la langue cible, un unique phonème pouvant correspondre à différents graphèmes suivant la langue considérée. Nous revenons sur ces notions (translittération et transcription) au sous-point 3.2., lorsque nous allons superposer l'écriture de Tarnagda avec celle de l'orthographe du *BB*, tel que préconisé par la commission nationale des langues du Burkina Faso.

À l'audition de ces 23 vers, l'on est transpercé par quelque chose d'indéfinissable. Lire *Terre rouge* ou en écouter la déclamation nous touche, c'est comme entrer dans un espace intime où les mots ou les sons résonnent directement avec nos émotions. On ressent une sorte de suspension du temps : chaque vers ou chaque note semble ouvrir une fenêtre intérieure, réveiller des souvenirs ou des images enfouies. Le rythme caresse l'esprit comme une mélodie, et les métaphores deviennent des paysages où l'on se promène. C'est une expérience sensorielle et émotionnelle à la fois, où l'on se laisse porter par une beauté qui dépasse le langage ordinaire.

Terre rouge agit comme une vibration qui traverse le corps et l'âme. Elle provoque une chaleur diffuse, un frisson, parfois même une euphorie douce qui nous enveloppe. Les mots semblent dialoguer avec notre propre vécu, créant une impression de connexion

²⁷ Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Transcription_et_translitt%C3%A9ration
consulté le 07/12/2025 à 22h06mn.

universelle. On se sent compris, apaisé ou exalté, comme si l'art venait traduire ce que l'on n'arrivait pas à dire soi-même. C'est une immersion totale, une rencontre entre l'intime et l'universel, qui laisse une empreinte durable dans la mémoire et le cœur.

D'aucuns parlent de décolonisation linguistique. L'usage des langues nationales, précisément du *BB* dans le théâtre serait un acte politique de haute portée. Ceci remet en question la domination du français en tant que langue officielle et affirme une identité artistique africaine, « *bisaphone* ». Il participe à la revalorisation des langues burkinabè longtemps marginalisées dans les sphères officielles. Nous passons à la superposition des deux types d'écritures.

2.2. La série de vers suivant l'orthographe des langues nationales

Le nombre de vers reste tel, c'est-à-dire 23. Seulement et pour des raisons de clarification, l'écriture artistique de Aristide Tarnagda est codée par la lettre *a.* et la lettre *b.* est la codification de la transcription selon la Commission Nationale des langues du Burkina Faso. Désormais, chaque chiffre (ou nombre de vers) est affecté de 2 lettres : *a* et *b.*, mais la traduction proposée, quant à elle ne varie aucunement.

Les 11 vers de la page 7		
		Notre traduction en français
01	<i>a. Kon Kaabr daa biideèma huunsu maan</i> <i>b. Kén kàbr dà bídèmà húnstù mà</i>	« Je m'incline devant le Dieu du ciel »
02	<i>a. Kon Kaabr daa n'zìidaar maan</i> <i>b. Kén kàbr dà m'zìdàr mà</i>	« Je m'incline devant mes ancêtres »
03	<i>a. Kon Kaabr daa kuupela maan</i> <i>b. Kén kàbr dà kúpèlà mà</i>	« Je m'incline devant Koupela »
04	<i>a. Kon kaabr daa wèla maan</i> <i>b. Kén kàbr dà wéla mà</i>	« Je m'incline devant Wela »
05	<i>a. Kon Kaabr daa suunmaa taalaa maan</i> <i>b. Kén kàbr dà svmmà tállà mà</i>	« Je m'incline sur la terre de Soumagou »
06	<i>a. Kon Kaabr daa suunmaa gueenoonmaan</i> <i>b. Kén kàbr dà svmmà gennò mà</i>	« Je m'incline devant la mémoire des défunts »

07	a. <i>Kon Kaabr daa n'zee huunsu maan</i> b. <i>Kén kàbr dà m zɛ́ hún̄sù mà</i>	« Je m'incline devant le Dieu de mon père »
08	a. <i>Kon Kaabr daa n'zee maan</i> b. <i>Kén kàbr dà m zɛ́ mà</i>	« Je m'incline devant mon père »
09	a. <i>Kon Kaabr daa n'naan huunsu maan</i> b. <i>Kén kàbr dà m náa hún̄sù mà</i>	« Je m'incline devant maman Dieu »
10	a. <i>Kon Kaabr n'naan maan</i> b. <i>Kén kàbr dà m náa mà</i>	« Je m'incline devant ma mère »
11	a. <i>Kon Kaabr daa duunyaan léo yuunoon maan</i> b. <i>Kén kàbr dà dumjã lewv n'únní mà</i>	« Je m'incline devant tous les enfants du monde »

Dès cette première superposition, Aristide Tarnagda a utilisé plus de caractères graphiques dans sa création. Les phrases en *BB* de l'artiste sont plus longues que les phrases en *BB* que propose la présente étude qui s'appuie sur l'alphabet officielle de la Commission nationale des langues burkinabè (CNLB).

Les 4 vers de la page 8		
		Notre traduction en français
12	a. <i>Aa dótakii baba</i> b. <i>à dɔkta kɛ́ baba</i>	« Bonjour papa »
13	a. <i>Aa dōcktakii n'naan</i> b. <i>à dɔkta kɛ́ m náa</i>	« Bonjour ma maman »
14	a. <i>Aa dōcktakii n'kiièsór</i> b. <i>à dɔkta kɛ́ m kèsór</i>	« Bonjour mes voisins »
15	a. <i>I dōcktakii n'daané</i> b. <i>í dōktá kɛ́ m dani</i>	« Bonjour mon petit frère ou ma petite soeur »

Les 8 vers de la page 22		
		Notre traduction en français
16	<i>a. Mon tii suugr yè bidèema huunsu maan b. m'én tt sugr jè btdèmà húnssù mà</i>	« Je demande pardon au Dieu du ciel »
17	<i>a. Mon tii kabr daa n'z'idarr maan b. m'én tt kàbr dà m z'idàr mà</i>	« Je suis en train de m'incliner devant mes ancêtres »
18	<i>a. Mon tii daaban yè kumpèelaa maan b. m'én tt dàbā jé kúpèlà mà</i>	« Je demande de l'aide à Koupéla »
19	<i>a. Mon tii paangaa yè wèla maan b. m'én tt pāṅṅà jé wélà mà</i>	« Je demande de la force à Wela »
20	<i>a. Mon tii suugr yè n'z'ii huusun maan b. m'én tt sugr jè m z'i húnssù mà</i>	« Je demande pardon à mon père Dieu »
21	<i>a. Mon tii laafii yè n'naan huusun maan b. m'én tt laafi je m náa húnssù mà</i>	« Je demande la santé à ma mère Dieu »
22	<i>Guèerr yaan, taalée yaan b. gerr jā, talé jā</i>	« La fin du chemin stipule la fin de la marche »
23	<i>Mii guumaan, mii buusuulèe yan b. mti gèrà, mti búsulè jā</i>	« Une tête coupée ne connaît plus de céphalée »

2.3. Un peu de morphosyntaxe

Pour montrer comment les 23 vers en *bisa* pouvaient être analysés purement sur le plan linguistique fonctionnelle et structurale, un seul vers sur les 23 a été retenu ; le numéro 2 logé dans 8 huit colonnes numérotées de 01 à 08. Cette façon de procéder est une technique émanant de la célèbre Leipzig Glossing Rules et permet à tout lecteur de suivre le chercheur dans sa production rédactionnelle. Voici comment se présente ledit vers.

0 1	0 2	03	04	05	06	07	08
0 2	<i>a</i> .	<i>Ko</i> <i>n</i>	<i>Kaab</i> <i>r</i>	<i>daa</i>	<i>n'</i>	<i>ẓidaa</i> <i>r</i>	<i>maan</i>
	<i>b</i> .	<i>Kó</i> <i>n</i>	<i>kàbr</i>	<i>dà</i>	<i>m</i>	<i>ẓidàr</i>	<i>mà</i>
		U MF	Pard on	Tom ber	PO SS	Ancê tres	POS TP
« Je m'incline devant mes ancêtres »							

À la colonne 03, apparaît « *Kon* » retranscrit par « *Kón* » et glosé par UMF. Le sigle UMF signifie unité linguistique multifonctionnelle, car cette unité « *Kon* » ou « *Kón* » entre dans la composition de plusieurs autres morphèmes (unités grammaticales comme les prépositions, les pronoms, etc.) et lexèmes (l'ensemble des noms communs et noms propres, etc.) du *bisa*.

À la colonne 06, il y a superposition de « *n'* », une nasale alvéolaire sur « *m* », une nasale bilabiale et sur l'acronyme POSS. L'acronyme POSS est utilisé pour traduire le possessif en *bisa*. Les deux consonnes nasales « *n'* » et « *m* » sont des pronoms possessifs dans la langue et leurs équivalents en français sont : me, moi, ma, mon, et mes. Les formes sous lesquelles ces possessifs apparaissent dans *Terre rouge* sont des formes réduites. La forme normale s'écrit « *m̄n* » ; l'on ne saurait imaginer comment l'auteur dramaturge Aristide Tarnagda allait l'écrire.

3. Bisa barka dans Terre rouge

Sur le plan linguistique, outre l'aspect purement descriptive, *Terre rouge*, c'est également de la sociolinguistique qui s'exprime à travers la diglossie, l'écolinguistique, la réception et l'hybridation artistique.

3.1. Hybridation artistique

L'hybridité artistique théâtrale désigne la rencontre et la combinaison de différentes formes d'expression au sein de la création scénique. Elle se manifeste chez Aristide Tarnagda par le mélange de disciplines comme le théâtre, la poésie et l'utilisation des langues nationales, notamment le *BB* pour ce qui est de l'œuvre

théâtrale *Terre rouge*. La porosité des frontières entre l'art théâtral et les autres formes du spectacle vivant, n'est plus à démontrer chez celui-ci. Béatrice Ferrier (2011, p. 24) constate à juste titre que « le conte et le théâtre présentent des principes communs d'énonciation par l'oralité et l'adresse au public ».

Béatrice Ferrier analyse les marques d'oralité et les manifestations du conteur sur scène qui caractérisent les réécritures, sous forme dramatique, des contes traditionnels que Perrault et Grimm ont littérisés. En parcourant le travail de B. Ferrier, on se rend compte que ses observations et conclusions sont transposables sur Aristide Tarnagda et sa *Terre rouge*. L'art est intemporel et le travail de A. Tarnagda aboutit à une œuvre qui dépasse les frontières traditionnelles du théâtre. Pour revenir à B. Ferrier, rappelons que celle-ci soutient :

Le conte merveilleux s'ancre dans le réel notamment par son mode d'écriture (et partant, de lecture) allégorique et c'est précisément ce rapport au réel que le théâtre interroge par son langage visuel et par l'incarnation des personnages. Il exploite les sous-entendus du conte, son pouvoir de suggestion, pour en souligner le fonctionnement allégorique (B. Ferrier, 2011, p. 25).

A. Tarnagda développe un théâtre qui se nourrit à la fois de la tradition orale africaine et des codes dramaturgiques contemporains. Son art est hybride parce qu'il se situe à l'intersection de plusieurs rôles : auteur, comédien, metteur en scène et directeur de festival. À travers sa compagnie *Théâtre Acclamation* et le festival panafricain *Les Récréâtrales*, il fait dialoguer les écritures locales avec les scènes internationales, tout en intégrant des préoccupations sociales et politiques, comme la lutte contre l'extrémisme et le terrorisme au Burkina Faso.

Cette hybridité se manifeste aussi dans sa capacité à fusionner l'intime et le collectif, le poétique et le politique, en créant des œuvres qui sont à la fois des récits personnels et des appels à la conscience citoyenne. Ainsi, son théâtre est un espace de rencontre des formes et des voix, où se croisent la mémoire africaine, l'expérimentation esthétique et l'engagement social. Dans sa scène, on y trouve les marques d'oralité et les manifestations du conteur. Mélange de français et de langues locales dans les dialogues, les chants, les

narrations. Intégration de musiques traditionnelles, de danses et de costumes locaux.

Les longues coulées verbales en forme de récit de A. Tarnagda rappellent à bien d'égards, l'esthétique du conte dont elles rappellent la dimension orale et polyphonique. Le public est invité à un mode de lecture spécifique inscrit dans le rituel du contage qui trouve son équivalent dans le temps suspendu de la représentation théâtrale. Toutefois, le conteur touche son auditoire par son pouvoir de suggestion. Il fait appel à la seule imagination tandis que le théâtre « *Tarnagdien* » suppose une forte dimension visuelle. Nous pouvons donc dans une certaine mesure légitimement nous demander, si l'écriture scénique « *Tarnagdien* » ne dévoie pas le potentiel imaginaire du conte.

3.2. Diglossie

Le théâtre devient un espace où le français et les langues nationales coexistent, chacun jouant un rôle spécifique selon le public et le message. La richesse expressive des langues nationales n'est plus à démontrer. Les langues nationales offrent des possibilités de jeu vocal, de musicalité, de rythme et de tonalité que le français ne permet pas toujours. Les dialogues en langue locale sont souvent plus spontanés, plus drôles, plus émotionnels. Exemple du vers 23 :
a. Mii guumaan, mii buusuulèe yan ou b. mti gèma, mti búsulè jâ. Ce qui est traduit par : « Une tête coupée ne connaît plus de céphalée ». Et ceci peut être traduite par morte la bête, mort le venin ; qui signifie qu'une fois la source du mal supprimée, ses effets disparaissent.

Ces sortes d'expressions foisonnent dans la langue. « Arrachée la racine, le mal ne repousse pas » : Une métaphore agricole : détruire la source empêche toute réapparition. « Sans ennemi, plus de guerre » : La disparition de l'adversaire met fin au conflit. « Quand la source se tarit, le ruisseau s'assèche » : Si l'origine disparaît, tout ce qui en découle s'éteint aussi, sans oublier l'enjeu politique des langues nationales.

L'usage des langues nationales dans le théâtre participe à la déconstruction des normes coloniales francophones. Il affirme une souveraineté linguistique et artistique qui sont des enjeux politiques majeures ayant pour perspectives entre autres, la décolonisation

culturelle. L'État burkinabè encourage l'usage des langues nationales dans les médias et les arts, mais les moyens restent limités. Il y a un besoin de politiques culturelles plus affirmées pour soutenir les productions multilingues et une politique linguistique bien assurée appuyée par un soutien institutionnel. L'approche écolinguistique quant à elle, permet d'analyser comment les langues locales véhiculent des savoirs écologiques, des visions du monde et des pratiques culturelles enracinées.

3.3. Théorie de la réception

Elle interroge la manière dont les spectateurs perçoivent et interprètent les œuvres selon leur langue maternelle. Selon Sylviane Ahr (2011, pp. 5-6) :

Outre la richesse et la diversité thématiques et formelles du répertoire théâtral francophone de ces toutes dernières décennies, qu'il s'adresse aux adultes ou à la jeunesse, on observe en effet de profonds changements dans les modalités de représentation, celles-ci tendant majoritairement à faire de la scène « un espace de création continue » et parfois à confondre les différents arts du spectacle.

Quelles interactions se dessinent dès lors entre théâtre et langues nationales ? entre théâtre et culture ? entre texte et représentation ? Quelles perspectives nouvelles les créations contemporaines offrent-elles au lecteur ? au spectateur ? Quelles orientations pédagogiques induisent-elles ?

Employer le *bisa* dans une œuvre francophone, c'est refuser l'effacement des langues africaines par la domination du français. Autrement dit, c'est un acte de résistance culturelle. Le *bisa* devient un vecteur de mémoire collective, rappelant les ancêtres, les traditions et les paysages du « pays natal ». Aristide Tarnagda montre que le théâtre africain peut être universel tout en restant enraciné dans une langue minoritaire.

L'usage du *bisa* restitue la voix du peuple, notamment des personnages issus de milieux populaires ou ruraux. Cela donne une couleur locale et une musicalité particulière au texte. En ce qui concerne la marque identitaire, le *bisa* devient un signe

d'appartenance culturelle, une manière de rappeler les racines face à l'exil ou à l'influence de la langue française.

Tarnagda pratique souvent le mélange français/langue nationale. Cette alternance codique crée des effets de contraste : le français peut symboliser l'État, la modernité ou l'exil, tandis que le *bisa* renvoie à l'intime, au village, à la mémoire. De par la poétique de la traduction, le *bisa* introduit des mots intraduisibles ou porteurs d'images culturelles fortes, proverbes, expressions idiomatiques. Cela enrichit la dramaturgie en ouvrant des espaces de résonance pour le spectateur. Pour un public francophone non initié, le *BB* peut créer une étrangeté qui force à écouter autrement, à ressentir plutôt qu'à comprendre littéralement. Le rythme et la musicalité de la langue nationale apportent des sonorités qui modifient la cadence des dialogues, puis renforcent l'oralité théâtrale.

Conclusion

Cette étude est articulée en trois axes. Le premier axe a porté sur la présentation de Aristide Tarnagda et de son œuvre théâtrale *Terre rouge*. Le deuxième axe s'est focalisé sur 23 vers que le dramaturge a déclamé dans sa langue maternelle le *BB*. Le dernier axe est une analyse de l'hybridation artistique, la diglossie et la réception de l'œuvre dramaturgique de Aristide Tarnagda, burkinabè de la deuxième ou de la troisième génération. C'est selon. En inscrivant sa langue maternelle dans le tissu poétique et scénique, celui-ci affirme une esthétique de la pluralité et de la résistance.

Dans *Terre rouge*, il allie le français et le *bisa* sa langue maternelle. L'œuvre s'impose comme une pièce emblématique d'un théâtre hybride, où la langue *bisa* se fait souffle, mémoire et identité, et où l'art devient un acte citoyen autant qu'une expérience esthétique.

L'analyse de la présence du *bisa* dans *Terre rouge* révèle une dramaturgie qui dépasse les frontières linguistiques et culturelles. À travers 23 vers soigneusement construits, le *bisa* devient un vecteur de mémoire et de spiritualité, un instrument de reconnaissance identitaire et un outil de résistance face à la domination du français dans les espaces institutionnels. Ce choix linguistique traduit une volonté de réhabiliter les langues nationales, de leur donner une

place centrale dans la création artistique et de les inscrire dans une dynamique de décolonisation culturelle.

Cette hybridité linguistique ouvre également des perspectives pour la recherche académique et la pédagogie. Elle invite à repenser les rapports entre langues dominantes et langues minorées, à interroger les modalités de traduction et d'interprétation, et à envisager la création artistique comme un lieu de rencontre et de médiation. Elle montre que l'art théâtral peut être un instrument de reconnaissance et de transmission, capable de porter les voix des communautés locales tout en dialoguant avec le monde.

En définitive, l'usage du *bisa* dans *Terre rouge* illustre la puissance du théâtre comme espace de résistance, de mémoire et de création. Il rappelle que les langues nationales, loin d'être des vestiges du passé, sont des ressources vivantes pour l'avenir, capables de nourrir une dramaturgie contemporaine enracinée et ouverte.

Références bibliographiques

AHR Sylviane, 2011, « Théâtre et langue(s) : interactions dans les créations contemporaines, perspectives pour la classe et la formation », *Synergies France* N° 7, pp. 5-10.

BARTHES Roland, 1968, « La Mort de l'auteur », *Magazine Manteia* N° 5, pp. 61-67.

BAYALA Mamadou, 2021, *Littérature théâtrale au Burkina Faso des années 1960 à nos jours : Traits caractéristiques et esthétiques*, thèse de doctorat unique, Université Joseph KI-ZERBO, Ouagadougou.

Boukary TARNAGDA et Mamadou BAYALA, 2024, « Théâtre pour le développement au Burkina Faso : crise sécuritaire et nouveaux médias », *Djiboul* N°05 Hors-série, pp. 263-280.

CALVET Louis-Jean, 2002, *Linguistique et colonialisme : Petit traité de glottophagie*, (1re éd. 1974), Paris, Éditions Payot.

CHALAYE Sylvie, 2001, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Paris, PUR.

DE CERTEAU Michel, 1990, *L'invention du quotidien*, Tome 1, Arts de faire, Paris, Gallimard.

FERRIER Béatrice, 2011, « Le conte au théâtre : un genre remotivé », *Synergies France* N° 8, pp. 23-29.

IRVIN Sherri, 2005, « Interprétation et description d'une œuvre d'art », *Philosophiques* N° 32(1), pp. 135-148.

KAM Sophie Heidi, 2013, *Nos jours d'hier*, Ouagadougou, Centre d'édition, de production, de distribution et de formation (Ceprodif).

KONKOBO Christophe, 2017, « Théâtre burkinabè contemporain et dramaturgie de l'entre-deux : Aristide Tarnagda et Sophie Kam », *Présence Francophone, Revue internationale de langue et de littérature*, Vol. 89, N° 1, Article 6, pp. 38-53.

OUÉDRAOGO Salifou et OUATTARA Lassina, 2024, « *Il pleut de l'exil* de Aristide Tarnagda : un exemple parfait d'adéquation entre forme et contenu », *Revue Science et technique*, série Lettres, Sciences sociales et humaines, Vol. 40, N° 1, Janvier- Juin, pp. 145-160.

PRÉVERT Jacques, 1945, *Déjeuner du matin*, in *Paroles*, Folio.

RYNGAERT Jean-Pierre, 2003, « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, N°119-120, pp. 109-118.

SPITZER Léo, 1979, *Études de style*, éditions Gallimard.

TARNAGDA Aristide, 2007, « *Il pleut de l'exil* », in *Écritures d'Afrique : dramaturgies contemporaines, recueil*, Paris, Culturesfrances éditions, pp. 173-187.

TIENDREBEOGO Pingdewindé Issiaka, « Panorama de la condition de vie des comédiens de théâtre au Burkina Faso », *Revue de l'ACAREF*, N°26, pp. 114-127.

Webographie

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Terre-rouge/> consulté le 29/01/2025 à 21h06mn des extraits vidéo.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Transcription_et_translitt%C3%A9ration consulté le 07/12/2025 à 22h06mn.

Table des matières

De l'utilité sociale de la philosophie et de la contribution du Laboratoire de philosophie à la formation d'une relève endogène ... Georges ZONGO	27
Biopsychosocial repercussions of HIV seropositivity in pregnant women treated at the Yopougon Santé Urban Health Center, Ivory Coast ... Woria Affibè AMICHIA, Rita AKA, Yao Étienne KOUADIO.....	39
La diaspora haoussa de Korhogo : de la mobilité sahélienne à l'ancrage urbain (1903-2010) ... Dossongou Drissa SORO	61
De quoi souffre l'humanité : de la laïcité ou du terrorisme ? Tégawendé Lazard OUEDRAOGO	85
Médecine d'augmentation et nature humaine : défis d'une régulation éthique et politique ... Jean Désiré SAWADOGO, Roger TAMBANGA.....	109
Conflits armés terroristes et relations sociales au Mali : cas des rapports inter et intracommunautaires dans le cercle de Niono ... Siriman FANE, Oumarou TOGOLA.....	137
La langue bisa dans Terre rouge d'Aristide TARNAGDA ... Issifou TARNAGDA, Boukary TARNAGDA, Mamadou BAYALA....	151
Les alliances matrimoniales en Afrique de l'Ouest : un mécanisme traditionnel de gestion des conflits et de consolidation de la paix ... Thérèse SAMAKE.....	175
Effets de la valorisation du pagne Koko Dunda à Bobo-Dioulasso au Burkina Faso ... Arcadius SAWADOGO.....	205
Du rituel à l'hypocrisie : critique du « mastuvuisme » religieux comme simulacre de piété en Afrique ... N'guessan Fidèle KOUASSI	223

Dynamique des genres et plurilinguisme comme esthétique d'affirmation de soi et de construction d'identités dans les arts et les lettres négro-africains ... Boulkindi COULDIATI.....	241
Politique et science : la question de la conscience de l'utilisateur selon Edgar Morin ... Dimon Raymond OYENIRAN.....	257
Crises sociopolitiques en Afrique : enjeux et solutions pour une paix durable ... N'dah Pascal N'TCHA.....	273
Enjeux de la Pisciculture dans la commune Bagré : entre entrepreneuriat et perceptions des consommateurs ... Denis IDO, Ousmane ZOUNGRANA, Jean Charles BAMBARA.....	293
Le machiavelisme : somme de valeurs soporifiques ou thérapeutiques ? ... Akesse Charles MIAN, Niali Armand-Privat PILLAH, Bi Naga Landry BOTTY.....	313
Le ballet, la mode et la musique comme outils d'une poésie totale chez Mallarmé ... Soiliho BAIKORO.....	329
La réappropriation de l'histoire dans le théâtre africain contemporain (1990 à nos jours) ... El Hadji Abdoulaye SALL.....	343
L'inscription du lecteur dans le roman africain francophone contemporain : stratégies autoriales de programmation de la réception ... Tchasse AKPAOU.....	357
Le deuxième livre de « l'ethnographe » africaniste. De Michel Leiris à Valentin Yves Mudimbe ... MORO NGOMO Will's Ulrick Confi.....	383
Penser l'endogénéité du développement durable en Afrique postcoloniale à la lumière de la démocratie substantive : prolégomènes à une gouvernance intégrale... Amenan Madeleine KOUASSI, Goli Jean Christ Jonathan GOGBÉ.....	403
Monseigneur Dieudonné YOUGBARÉ et la synodalité... Alfred BONKOUNGOU.....	427

Analyse sémantico-pragmatique des inférences dans la langue
koulango ... Kouadio Eric ADJOUMANI, Yves-Marcel YOUANT,
Jean-Claude DODO441

Les services publics mobiles comme instrument de politique
publique au Sahel... Sampala Fatimata BALIMA.....453