

ÉCRITURE ET ORALITÉ À TRAVERS LE TEXTE DRAMATIQUE :  
INTERPRÉTATION STYLISTIQUE DE *VOICI LE PROBLÈME* DE KOUKA  
ALEXIS OUÉDRAOGO

Pierrette LINGANI

Université Joseph KI-ZERBO de Ouagadougou, Burkina Faso

[lingpierrette@yahoo.fr](mailto:lingpierrette@yahoo.fr)

**Résumé :** La littérature écrite africaine se présente à la fois comme une rupture par rapport à une tradition littéraire orale de temps immémorial et comme une héritière des pratiques littéraires postcoloniales fondamentalement attachée à l'école occidentale et marquée par un purisme de style. Entre les deux extrêmes relatifs, émergent des productions littéraires où les formes de l'écrit se lient avec harmonie à celles de l'oral et aux figures de la tradition qui jalonnent les paroles des sages, créant ainsi des écrits d'une grande élégance de style. Au Burkina Faso, elles ne sont pas nécessairement originales à l'échelle de la littérature africaine, mais elles sont remarquables par l'appétence qu'elles peuvent créer pour la littérature burkinabè et leur potentiel pédagogique. L'œuvre de Kouka Alexis Ouédraogo (2018), intitulée *Voici le problème*, est une pièce de théâtre de cette catégorie-là à tous points de vue. Un corpus de dix images de la tradition investies dans le dialogue des acteurs a été sélectionné pour une analyse stylistique portant à la fois sur les constructions syntaxiques et sémantiques, les figures de pensée. Les variables suivantes ont été examinées : la fluidité du dialogue, les niveaux de langue, l'ancrage des images dans la tradition et la relation de l'image au sens. Ainsi, à travers des constructions linguistiques puisées de la tradition orale, l'auteur parvient à intégrer dans son écrit un style d'oralité de son terroir. Il en résulte une œuvre vivante dont le style d'écriture traduit la richesse d'un « parler-écrit littéraire » caractéristique d'un essai de transcription des formes discursives de la littérature orale africaine.

**Mots clés :** écriture, oralité, figure de style, parler-écrit

WRITING AND ORALITY THROUGH DRAMATIC TEXT: STYLISTIC  
INTERPRETATION OF *VOICI LE PROBLÈME* BY KOUKA ALEXIS  
OUÉDRAOGO

**Abstract :** African written literature presents itself both as a break with an oral literary tradition from time immemorial and as an heir to postcolonial literary practices fundamentally attached to the Western school and marked by stylistic purism. Between the two relative extremes, literary productions emerge in Burkina Faso where the forms of writing are harmoniously linked to those of the spoken word and to the figures of tradition that punctuate the words of the wise, thus creating writings of great stylish elegance. They are not necessarily original on the scale of African literature, but they are remarkable for the appetite they can create for Burkinabè literature and their educational potential. Kouka Alexis Ouédraogo's work (2018) entitled "*Voici le problème*," is a play of this category from all points of view. A corpus of ten images from the tradition invested in the dialogue of the actors was selected for a stylistic analysis bearing on both syntactic and semantic constructions, the figures of thought. The following variables were examined: the fluidity of the dialogue, the levels of language, the anchoring of the images in the tradition and the relation of the image to the meaning. Thus, through linguistic constructions drawn from the oral tradition, the

author manages to integrate in his writing a style of orality of his soil. The result is a living work whose style of writing reflects the richness of a "literary speaking-writing" characteristic of an attempt to transcribe the discursive forms of African oral literature.

**Keywords** : writing, orality, figure of speech, speaking-writing

## Introduction

Dans la tradition orale africaine, l'élégance et l'éloquence dans l'expression sont des qualités bien estimées. L'autorité du sage est d'ordinaire consacrée par la profondeur de la réflexion et la sagesse des propos formulés avec une habileté oratoire où se mêlent paraboles, proverbes, anecdotes, etc. L'écrivain, s'il n'en est pas forcément héritier, baigne généralement dans ce contexte traditionnel où la littérature orale est celle produite dans sa langue maternelle avec ses idiomes et ses figures de style propres qui, bien souvent, présentent une sémantique et des constructions linguistiques particulières. Dans l'écrit littéraire, cette forme d'oralité laisse souvent des traces, de sorte qu'écriture et oralité se rencontrent. Et lorsque les figures de l'oralité s'importent à profusion dans l'écrit littéraire et établissent une conjonction des deux formes, la réflexion sur les frontières entre l'écrit et l'oral fait surface. L'objectif de la présente étude vise à analyser l'écrit dramatique caractéristique de cette conjonction et de déterminer le sens de son acception en tant que style. L'étude s'appuie sur l'œuvre dramatique, *Voici le problème*, de l'écrivain Kouka Alexis Ouédraogo. La question principale porte sur le style : quelles sont les valeurs et la portée stylistiques des formes langagières particulières du dramaturge ? Pour y répondre, il convient de rechercher d'abord en quoi les procédés énonciatifs et stylistiques utilisés parviennent à conjuguer écriture et tradition orale du terroir. Nous partons de l'hypothèse qu'à travers son œuvre, l'auteur parvint à produire un écrit remarquable qui a su épouser des formes soutenues d'oralité, mettant ainsi en relief les potentiels esthétique et didactique du discours littéraire. L'auteur y parvient grâce à des constructions linguistiques et des images contextualisées dont l'éloquence reflète celle des savoir-dire de sa tradition orale. La réflexion menée part d'un cadre théorique et conceptuel pour ensuite décrire et analyser des procédés énonciatifs et stylistiques. Nous terminons par l'interprétation stylistique qui en résulte.

### 1. Approche théorique et conceptuelle

Pour traiter de la problématique relevée, les cadres théoriques et conceptuels devraient être clarifiés, notamment les interprétations littérale et figurée, les figures de construction, de sens et de pensée, l'oralité littéraire.

### **1.1. *Interprétation littérale et interprétation figurée***

Le sens littéral ou le sens figuré en linguistique s'appliquent à des signifiants dotés de signifiés « dont la structure est indépendante des différentes occasions d'emploi » (M. Prandi, 2000, p. 21) pour exprimer une pensée. Autrement dit, la compréhension qu'il faut avoir de ce qui est dit ou écrit ne correspond pas forcément au sens que renvoie la structure de l'énoncé. Prandi pose alors le problème de la cohérence entre sens littéral et sens figuré. Pour elle, les attributs de littéral, non littéral et figuré définissent une qualité de la relation d'interprétation entre « une expression signifiante, pourvue d'un signifié donné et une valeur contingente de message qui lui est confié dans une occasion d'emploi contingente » (op.cit.). De ce fait, l'interprétation, littérale ou figurée, doit porter sur le signifié et non sur l'expression linguistique elle-même. Elle est littérale lorsque le contenu de l'expression coïncide avec celui du signifié. Dans ce cas, le message produit est neutre et s'entend au premier degré. La nécessité d'une interprétation détournée s'impose lorsque celle littérale est incohérente avec le contexte. Elle peut alors être figurée. Ainsi, l'interprétation figurée se présente comme une voie de résolution du manque de cohérence entre signifiant et signifié dans la mesure où s'imposent « une forme interne et un contenu spécifique en décalage entre signifié et message » (op.cit., p. 26). Pour l'auteure, le type d'énoncé qui en résulte présente nécessairement un « contenu complexe conflictuel ». De nombreuses expressions imagées dont se sert la langue s'inscrivent ainsi dans une relation de type conflictuel. L'écrivain, en en faisant usage, peut créer un style qui émerveille et entraîne le lecteur. Les figures de sens et celles de pensée touchent particulièrement la présente étude.

### **1.2. *Les figures de construction, de sens et de pensée***

La figure de style désigne une forme particulière et remarquable de langage (écrit ou parlé) qui suit un modèle rhétorique connu ou répertorié. Elle use de techniques et de procédés divers pour suppléer les insuffisances des expressions dénotées de la langue à rendre la pensée. En s'écartant du langage commun, la figure apparaît comme un écart voulu par rapport à une norme de discours (Prandi, 2000). Elle donne du relief à l'expression de la pensée en contexte, dans une situation d'énonciation précise. La figure de construction est formelle. Elle procède de constructions particulières de l'énoncé à travers lesquelles les éléments grammaticaux, syntaxiques, rhétoriques, phonétiques peuvent permettre le décodage du texte afin de rendre compte de ses aspects stylistiques. Le parallélisme est par exemple une figure de construction qui consiste en la reprise symétrique d'éléments au sein d'un énoncé (AB=AB). L'effet recherché est de mettre en relief une ressemblance ou une dissemblance des thèmes évoqués.

La figure de sens est le procédé qui consiste à utiliser un mot ou une expression dans un sens qui n'est pas le sien. Il faut faire la différence entre le sens et la signification. Nous référent à P. Fontanier (1968, p. 55),

« Le *sens* est, relativement à un mot, ce que ce mot nous fait entendre, penser, sentir par sa signification ; et sa signification est ce qu'il signifie, c'est-à-dire, ce dont il est signe, dont il fait signe. On voit donc que sens et signification ne sont pas parfaitement synonymes. La signification se dit du mot considéré en lui-même, considéré comme signe, et le sens se dit du mot considéré quant à son effet dans l'esprit, considéré en tant qu'entendu comme il doit l'être. »

L'effet de sens est de l'ordre d'une évocation et non d'une signification. L'évocation a la forme d'un raisonnement et son champ de signification est ouvert et non limitatif (L. Jenny 2003).

Comparativement aux figures portant sur la syntaxe, la figure de pensée porte sur le discours :

« Elles se développent sur un plus grand espace et ne dépendent pas de processus formels et sémantiques précis. L'ironie par exemple, s'exprime à travers des exclamations, des interrogations, ou n'importe quelle forme de discours, sans être lié à un vocabulaire ou à des constructions spécifiques » (H. Suhamy, 2020, p. 107).

Les tropes, particulièrement la commination (figure de menace), l'ironie, l'allégorie, etc. (H. Suhamy, 2020), sont entre autres des figures de sens ou de pensée répandues qui désignent

« certains sens plus ou moins différents du sens primitif, qu'offrent, dans l'expression de la pensée, les mots appliqués à de nouvelles idées. La connaissance de ces divers sens suppose donc nécessairement celle du rapport de l'expression avec la pensée. » P. Fontanier (1968, p. 39).

Ces figures pourraient s'analyser comme faits d'oralité investis dans l'écrit littéraire.

### **1.3. De la tradition orale à la littérature orale**

Il s'agit ici de cerner la notion d'oralité à travers les sens que revêtent tradition et littérature orales. La tradition porte l'idée d'habitude et se présente comme une « composition- et recomposition permanentes entre des choses qui se maintiennent, se conservent, et d'autres qui sont évacuées tandis que de nouvelles viennent s'y intégrer. Son ancrage est donc très profond dans la communauté ». (S. A. KAM, p. 26)

Quant à la tradition orale, poursuit-il, elle est celle qui

« relate, rapporte, transmet et diffuse par la voie de l'oralité le contenu de la tradition ; [qui] se perçoit à travers la continuité marquée par la présence de l'aspect habituel et la réactualisation (ou l'adaptation, la rénovation) opérée permanemment par des influences diverses. » (ibidem, p. 26)

La littérature orale, quant à elle, se définit comme « un cadre spécifique imbriqué dans la tradition orale et qui constitue un vaste ensemble servant à véhiculer les valeurs culturelles d'un peuple (...) » (S. A. KAM, 2000, p. 26). Elle est, ajoute-t-il, « l'expression esthétique, par voie orale, des valeurs sociales d'un peuple transmises verbalement à travers les générations. Ce qui signifie - en principe - qu'elle s'occupe de ce qui est dit

avec beauté et art dans la tradition orale, sans oublier- bien sûr - le contenu qui y est enfermé » (ibidem).

L'analyse de l'oralité dans le texte porte sur les aspects morphologiques et syntaxiques, l'énonciation, les figures, et les éléments contextuels qui accompagnent l'énoncé. Elle varie selon l'époque et le domaine d'emploi comme le relève C. Rouayrenc (2013, p.1), et se présente au moins en deux acceptions :

« ou bien, au début du XX<sup>e</sup> siècle, le dialogue seul, ce qui la faisait percevoir comme langage populaire, par opposition au langage littéraire de règle dans la narration, ou bien le dialogue et la narration. Les figures de l'oralité dans le roman sont d'une part des figures, morphologiques et syntaxiques, qui se caractérisent d'emblée comme orales, d'autre part des figures, les tropes notamment, dont l'oralité tient au cotexte. L'oralité, ce sont aussi les voix diverses qui s'expriment à travers les figures. »

Dans la littérature africaine par exemple, *Les Soleils des indépendances* d'A. Kourouma (1968) détonne certes par son écriture du français, controversée à ses débuts ; cependant, l'œuvre émerveille par son originalité grâce à l'exportation réussie des réalités ainsi que de l'oralité de la parole (proverbiale) du griot malinké dans la langue française. L'écriture semble y recueillir les biens linguistiques et immatériels de la tradition pour en partager les valeurs avec le lecteur. C'est pourquoi, la littérarité du texte, surtout dramatique, s'incarne dans la communauté culturelle de son auteur et son étude de ce fait, devrait être envisagée dans une approche pluridisciplinaire telle que l'envisage S. Traoré (2017, p. 394) : « L'interrogation du texte aux niveaux stylistiques, discursif et sociolinguistique (...) permet de compléter l'analyse grammaticale sans pour autant que l'étude reste dans des généralités ». C'est dans ce sens que nous faisons une lecture de l'œuvre étudiée.

## 2. Méthodologie

Au moment d'aborder cette partie de la réflexion, précisons que la pièce de théâtre étudiée, *Voici le problème* de Kouka Alexis Ouédraogo, publiée chez L'Harmattan en 2018, est composée de 72 pages. Le choix de l'œuvre est guidé par son style qui tranche par l'usage abondant et pas anodin d'expressions imagées du terroir moaga. À travers leurs interactions, les acteurs de la pièce les contextualisent et en relève le sens. Le corpus qui en est extrait est constitué de formes d'oralité portant essentiellement sur ces figures ainsi que d'éléments lexicaux, morphosyntaxiques et syntaxiques. Sur une soixantaine de figures répertoriées dans l'œuvre, dix (10) ont été retenues pour leur pertinence par rapport à l'axe d'étude privilégié. L'analyse qualitative du corpus a permis d'aboutir aux résultats que nous présentons.

Nous abordons l'aspect dialogal ainsi que les figures de construction, de sens et de pensée dominantes.

### 3. Résultats et analyse du corpus

L'œuvre, *Voici le problème*, présente l'histoire d'une jeune veuve prénommée Yaabré. Elle est accusée à tort par ses beaux-parents d'être une « mangeuse d'âmes ». En réalité, l'enjeu du conflit porte sur l'héritage de son défunt mari dont elle-même fait partie. Mais son courage et sa détermination à s'opposer aux servitudes que lui imposent les garants de la tradition lui coûteront la vie. L'œuvre présente ainsi la persistance de certaines traditions dégradantes chez les Moosé, malgré le vent de modernisme qui souffle sur l'Afrique. Le dialogue qui découle des interactions retient l'attention.

#### 3.1. L'aspect dialogal du style

Le dialogue est par essence oral, de type conversationnel et par conséquent, retrouve plus ses « ornements » dans l'oralité. Les conversations ou les échanges entre les acteurs de la pièce, comme dans un face-à-face, présente un flux verbal métaphorique intense et régulier à plusieurs endroits du livre. Le passage suivant des pages 52 et 53 est illustratif de ce jeu dialogal :

**Tiibyândé :** Nous ne pouvons pas abandonner  
enfants à eux-mêmes.

**Yaabré :** Les hautes herbes peuvent avaler la perdr  
mais elles ne peuvent pas avaler ses cris.

**Yaabré :** Je ne suis pas idiot. J'ai des yeux qui voient  
des oreilles qui entendent. Pouvez-vous compter ce  
qui ont confisqué l'héritage de leurs parents défunts  
détriment de leurs orphelins et de leurs veuves ?

**Tiibyândé :** Sache que « si je savais » se dit toujot  
quand c'est trop tard

**Rûmtarba :** Tiibyândé, si un enfant creuse des trous  
vous lui dites ne pas creuser parce qu'il risque  
rencontrer des serpents, et que cet enfant vous réplie  
qu'il cherche justement des serpents, il faut le laiss  
Yaabré aura ce qu'elle veut. Yaabré, tu veux ne  
montrer que tu n'es pas une femme facile. C'est bi  
Mais sache que si le derrière d'un fou se remplit de m  
c'est un autre fou récolte ce miel.

**Rûmtarba :** Apprends aussi que l'œuf sait bien  
danser, ce n'est pas sur un rocher.

**Yaabré :** Les poussins ont beau se rassembler  
centaines, ils ne feront jamais peur à l'épervier.

**Yaabré :** Le chien va mourir sans jamais parler a  
oreilles de la hyène.

**Tiibyândé :** Tout ce qui arrive au croque-mort au fe  
de la tombe, c'est lui qui l'aura voulu.

**Tiibyândé :** C'est celui qui parcourt toujours  
collines qui rencontre les génies.

**Yaabré :** Tant que Dieu ne tue pas, le roi ne peut  
tuer.

**Yaabré :** Si une mouche meurt dans une plaie, elle  
morte là elle doit mourir.

**Rûmtarba :** Si tu poses une tige de mil au travers d  
puits et tu t'y assois en disant que Dieu est grand, c  
au fond du puits que tu te retrouveras.

**Rûmtarba :** On parle toujours du héros, mais on  
voit jamais sa personne.

**Source :** Extrait de l'ouvrage « *Voici le problème* » de Kouka Alexis Ouédraogo, p. 52-53

La séquence dialogale ci-dessus est remarquable par la spontanéité et la densité des répliques, ainsi que par le recours systématique aux images à travers les propos des trois personnages, Rûmtarba, Yaabré, Tiibyândé. A ce niveau, commence une

récitation littéraire dans laquelle le dialogue connaît un changement du niveau de la parole. Douze répliques de la séquence sont entièrement imagées. Le dialogue, comme un ping-pong verbal, est dynamique et vivant, agréable à lire certes, mais le langage reste hermétique du fait qu'en dehors du contexte, le sens des propos et même de la séquence est difficilement saisissable par un lecteur qui n'est pas averti. Ce type de langage énigmatique, allusif est un aspect propre à la sagesse africaine que l'auteur met en relief. Dans le passage ci-haut, le dialogue repose sur un fond dissuasif déroulant des images riches en métaphores :

Ici, la femme exprime sa détermination d'aller jusqu'au bout de sa lutte :

« *Les hautes herbes peuvent avaler la perdrix, mais elles ne peuvent pas avaler ses cris.* »

« *Les poussins ont beau se rassembler par centaines, ils ne feront jamais peur à l'épervier.* »

« *Tant que Dieu ne tue pas, le roi ne peut pas tuer.* »

Et là, les répliques des protagonistes se font dissuasives :

« *On parle toujours du héros mais on ne voit jamais sa personne* »

« *Si tu poses une tige de mil au travers d'un puits et tu t'y assois en disant que Dieu est grand, c'est au fond du puits que tu te retrouveras* »

C'est dans un contexte tendu que se déroule le dialogue. Les procédés de mise en valeur des propos sont l'accumulation, l'accent expressif et le jeu théâtral. Le type oral, spécifique à l'univers linguistique traditionnel de l'auteur, donne une touche particulière aux discours des personnages.

Les expressions imagées à travers le dialogue visent à rendre plus expressif, plus impressionnant, plus convaincant, plus séduisant ce qui est dit. Dans l'œuvre, les figures de construction de sens et de pensée retiennent l'attention.

### **3.2. Les marques de l'écrit et de l'oral**

Le théâtre représente la vie et son quotidien. Il se présente alors comme l'un des genres littéraires entre l'oralité et l'écriture. A travers la pièce, les styles écrit et oral se côtoient et s'entremêlent, créant cependant un tout cohérent. Le passage suivant est extrait du propos de la grand-mère Lougri :

« En effet, quelques mois seulement après votre retour au bercail, ton grand-père Silmiraogo mourait. Après, ce fut le tour de ton père de tomber malade. Ne dit-on pas qu'on vend sa maladie pour en avoir le remède ? Nous allâmes partout à la recherche de remèdes pouvant guérir ton père. Mais hélas ! Nous avions affaire à une maladie qui devrait l'emporter » (K.A. Ouédraogo, p. 16).

La forme soutenue des propos de ce personnage à travers les verbes conjugués (*ce fut, allâmes*), l'interrogation avec inversion du sujet (*Ne dit-on pas*), les expressions (*avons affaire, en avoir le remède*) est simplement illustratif des nombreux passages de l'œuvre marqués par un langage soutenu relevant de l'écrit ou de la langue littéraire. Mais à côté de cette langue, l'auteur ajoute des

propos de formes littérales qui s'entendent à l'oral. C'est aussi cela le théâtre. En voici quelques extraits.

Expressions propres à l'oral
------------------------------

- *On dit que* (19 fois)
- *Faire tout son possible* (p.19)
- *Tu es parti nous laisser*
- *On luttait seulement et il a déchiré mon habit* (p.29)
- *Toi aussi* (p. 39)
- *Sors ici car je suis pressé* (p.39)
- *M'bayée !* (p.59) *M'bayo* (p.61)

La plupart des expressions relevant du registre familier ou de l'oral sont des traductions littérales de la langue du terroir. L'expression « *faire tout son possible* » (p.19) est en réalité une confusion de deux expressions : « *faire son possible* » et « *faire tout en son pouvoir* ».

Cette rencontre de registres de langue est mise en relief dans le théâtre certes, mais présente ici une singularité de l'auteur dont l'art dramatique va puiser loin aux sources de la tradition.

### 3.3. Les figures de construction et de mise en valeur

La figure de construction touche la syntaxe. Elle se manifeste ici par le parallélisme de forme, reconnaissable à la répétition d'une même construction syntaxique dans la phrase, et qui rehausse la beauté de la forme. Dans l'œuvre, les trois formes suivantes abondent :

*Ton père prend soin de toi jusqu'à ce que tes dents poussent // prends soin de lui jusqu'à ce que ses dents tombent.* (p.14)

Ici, la deuxième proposition indépendante juxtaposée à la première est une reprise syntaxique et rythmique de la précédente propre à l'hypozéux, figure de style présentant un parallélisme de groupe syntaxique souvent juxtaposés. L'ensemble se décompose ainsi :

Ton père prend soin //(tu) **prends soin**  
De toi // **de lui**  
Tes dents // **ses dents**  
Poussent // **tombent**

Ce parallélisme présente une valeur d'équité dans le rapport de devoir mutuel entre père et fils.

Il en est de même pour le proverbe « *Tout ce qui se trouve dans l'esprit du chien, se trouve aussi dans la tête du lièvre* » (p. 33) où le parallélisme établi relève la malignité

dans les relations humaines et vise à mettre l'accent sur une similarité de pensées caractérisées par la ruse entre le chien et le lièvre.

Cette autre forme de parallélisme se construit sur deux locutions complémentaires, « si ... c'est que », la première exprimant le fait réalisé et la seconde, la condition ou la conséquence y afférente :

*Si l'eau coule à rebours, c'est qu'elle sait l'endroit où elle passera* (p. 23)

*Si le moineau provoque la pluie, qu'il s'attende à recevoir le vent.* (p. 36)

L'attention de chacun est attirée sur la relation des causes et des conséquences naturelles des actes qu'il pose : c'est l'expression de la menace contre la veuve Yabré qui refuse de céder au projet de lévirat à elle imposé et à la récupération des biens de son défunt mari.

Dans la forme des propos, le rythme et l'expression imagée sont des éléments constants. À travers les parallélismes, le rythme se perçoit dans la manière de proférer les paroles que l'on voudrait solennelles et remarquables. Des figures métaphoriques sont aussi bien parlantes dans l'œuvre.

### 3.4. Les figures métaphoriques

Les figures d'analogie, nombreuses dans l'œuvre, sont celles qui créent manifestement du sens ajouté. Nous traiterons de la métaphore et de la personnification. Dans un langage imagé qui parcourt l'ensemble de la pièce, l'auteur met en relation deux ou plusieurs univers en établissant un rapport de ressemblance entre les termes. Parmi les figures métaphoriques, nous relevons les images liées aux éléments de la nature et à des symboliques dans la tradition.

#### 3.4.1. La métaphore de la nature et la personnification

L'un des procédés qui trouve son assise dans la tradition et dont use l'auteur, est l'allusion aux éléments naturels de son environnement, ainsi qu'aux animaux tels le lièvre et le chien, les poussins et l'épervier, le serpent (et l'enfant), le porc-épic et le hérisson ; le cabri et l'hyène, la fourmi et l'éléphant, etc. L'écrivain en fait un recours métaphorique à visée pédagogique pour les hommes et sur le sujet de la vigilance, la prudence, l'entêtement, la vulnérabilité de l'être, etc. Ces attitudes, ces qualités et ces défauts sont des traits de caractère prêtés à ces animaux et ils sont issus de la longue expérience de cohabitation voire de commensalité avec eux. Il s'agit d'une approche assez souvent anthropomorphique.

La personnification est une figure de style qui sied pour créer une image intense s'adressant à la sensibilité. Le procédé de l'auteur porte essentiellement sur les animaux de son terroir et les fait agir ou penser comme des personnes :

*Le chien va mourir sans jamais parler aux oreilles de la hyène.*

*Les hautes herbes peuvent avaler la perdrix mais elles ne peuvent pas avaler ses cris.*

*L'œuf sait bien où danser, ce n'est pas sur un rocher.*

Derrière le chien et l'hyène, les hautes herbes, la perdrix et l'œuf, il y a un message impersonnel.

### 3.4.2. *La métaphore par détournement de sens*

Le **piment** dans l'œil d'un chien ! Yaabré ! Yaabré ! Yaabré ! (p. 50)

Dans le contexte de l'œuvre, le sens détourné signifie endormir la conscience. Compris littéralement, le piment dans l'œil, du fait de la douleur créée, empêche de l'ouvrir pour voir clair. Par ce propos, Rûmtarba met en garde Yaabré qu'il soupçonne de vouloir leur dissimuler la vérité sur la mort de son mari. En serait-elle responsable ?

Dans l'énoncé suivant le verbe métaphorique *pourrit* est construit avec un actant incohérent du fait de la rupture d'une solidarité lexicale entre le verbe et son sujet. :

*Il paraît que la vérité ne pourrit jamais.* (p. 11)

La nécessité d'une interprétation détournée s'impose à cause de cette incohérence lexicale entre « vérité » et « pourrit ». Il s'agit pour l'énonciateur, la fille de Yabré, d'attirer l'attention de sa grand-mère, voire d'éveiller sa curiosité sur son désir de savoir la vérité sur la mort tragique de sa mère près d'une vingtaine d'années après.

En somme, les images sont rendues par de nombreuses métaphores, comparaisons, symboles et autres détours de sens qui ponctuent les paroles des acteurs. Ces usages témoignent d'un souci d'esthétique de la parole.

### 3.5. *Les figures de pensée*

Les figures de pensée vont au-delà des mots, des enchaînements syntaxiques ou des processus sémantiques pour permettre une élévation des idées à travers les images et proverbes. La métaphore de la marmite vide sur le feu est l'une des images fortes dans la pièce.

*En plein jour il a mis une marmite vide au feu* (p. 15)

La réalité exprimée, celle d'une communication télépathique, est dépourvue de signifiants propres. L'entendement de « marmite vide au feu », symbolique d'une pratique traditionnelle, s'étend au-delà du sens premier de cette expression, va au-delà de la matérialité du geste. Il s'agit en réalité, précise Lougri « d'une marmite d'appel ». Lorsque Silmiraogo, qui en a le pouvoir mystique, pose cet acte, c'est pour faire revenir dare-dare de voyage Koobo « comme un fou, en plein jour ». Ce dernier avait "volé une femme promise" et ils s'étaient enfuis en Côte-d'Ivoire. Par cette image de la marmite vide sur le feu, le lecteur doit donc comprendre autre chose que ce que dit le sens littéral. Elle invite à parcourir le contexte de l'univers symbolique propre à la culture moaga dans lequel les mécanismes de fonctionnement des phénomènes qui arrivent ne s'explicitent pas toujours.

Après ces illustrations nous nous avançons dans les interprétations pouvant résulter des éléments d'analyse relevés.

## 4. Discussion

Au-delà de la description des figures dans le discours, nous montrons ici les conditions et enjeux de leur mise en discours en vue de mettre l'accent sur la question de la production de sens dans les figures à travers l'œuvre. Le caractère persuasif du style, la portée esthétique et didactique retiennent l'attention.

### 4.1. Le potentiel argumentatif du parler-écrit littéraire

#### 4.1.1. Le parler-écrit littéraire

Le concept de « parler-écrit » a d'abord émergé de l'usage des supports langagiers du numérique qui génèrent une pratique particulière de la langue écrite en effaçant de plus en plus les frontières entre forme écrite et forme orale. Les nouveaux langages issus du numérique sont une forme de communication entre « écriture et oralité » (C.-A. Rivière, 2002), un sous-produit de l'oral et de l'écrit. F. Liénard (2005) traduit l'hybridisme scriptural qui en résulte par le concept de « parler-écrit ou parlécrit », concept que nous adaptons au contexte de l'œuvre en étude. Ce concept s'entend aussi dans les nouvelles approches du texte à travers l'hybridisme de l'hypertexte où écrits, parole, images, vidéo, peuvent composer une entité textuelle. De là, sur le plan littéraire, le concept de « parler-écrit » se conçoit – et existe fort longtemps dans la littérature africaine – dans la mesure où l'oralité convoquée dans les ouvrages,

« a changé de figures et de lieux d'emploi, privilégiant les figures de construction et la narration pour faire jouer à plein le travail de l'écriture littéraire. D'abord utilisées comme marqueurs sociologiques à l'intérieur du discours cité, les figures deviennent au cours du XX<sup>e</sup> siècle de véritables marqueurs diégétiques superposant les voix dans le discours. » (Gaudin, 2015, p.3).

Si le style littéraire de A. Kourouma (1968) dans *Les soleils des indépendances* tente de traduire la façon d'être et de penser malinké en utilisant à la fois les ressources linguistiques du français et celles du Malinké, celui de Kouka Alexis Ouédraogo dans *Voici le problème* utilise une profusion d'images ou de figures comme procédés d'énonciation mettant en relief le potentiel argumentatif, stylistique et didactique du discours littéraire dramatique dans le contexte moaga. Chez lui, le parler-écrit consiste alors en l'usage, dans un contexte traditionnel, d'une forme de construction où profusion d'images puisées de la tradition orale conjuguent harmonieusement avec l'écrit ; où récit, poésie et conte s'entremêlent, s'animent et créent une éloquence entraînant qui rend l'œuvre parlante et captivante. Ecrivain sur la tradition orale et la littérature africaine, Ibàñez (2010, p. 89) relève que,

« On utilise des paroles expressives et des formules élégantes qui sont rehaussées pendant le récit par des intonations, avec des onomatopées, des gestes, des mimiques, c'est-à-dire, au moyen du jeu de scène de celui qui raconte et avec la participation chorale de ceux qui écoutent. »

Dans l'œuvre étudiée, il est permis de penser que c'est l'écrit qui s'adapte à l'oral, la littérature orale qui insère en son sein les éléments scripturaux tout en gardant un fond permanent qui lui est propre.

Pour la société traditionnelle, cette oralité se présente à la fois comme mode de connaissance et art oratoire. Ainsi, les échanges comminatoires nourris de proverbes, de dictons et autres images entre Yaabré et ses protagonistes « mâles » témoignent de cette égale maîtrise de connaissances de la tradition et l'art de la parole. « Le discours proverbial peut être envisagé comme un pan de la littérature régionale propre à une société », écrit B. Fadila (2013, p.19), et son usage en Afrique, « s'inscrit dans l'art de bien parler ; c'est un signe de maturité intellectuelle, ainsi, fortement inscrit dans le terroir » (ibidem).

En somme, dans l'œuvre littéraire, l'oralité, comme le dit C. Rouayrenc (2013), « tient surtout à des figures de construction et acquiert une fonction stylistique de nature oxymorique qui conserve au langage de la narration la prééminence sur celui des dialogues. » Elle est donc différente de « l'oralité de code populaire » qui n'est pas ici le style de l'écrivain. Le caractère persuasif du langage imagé tenu par les protagonistes est de nature allusive et comminatoire.

#### 4.1.2. *Du langage allusif à la commination*

Le langage allusif se reconnaît à son énonciation codée dont l'accès n'est réservé qu'aux interlocuteurs en ayant la connaissance. Les arguments des images utilisées dans l'œuvre permettent de traiter du sujet délicat portant sur le lévirat de Yaabré contre sa volonté ; d'où l'usage de la menace proférée à travers un langage allusif riche en images et en symboles du terroir. Dans la pièce, elle est marquée par un étalage de savoirs et de savoir-dire avec prétention ou suffisance à travers les séquences dialoguées citées plus haut. En dehors de l'emphase dans le style, le ton ou la manifestation des ressentiments qui débordent des propos (éruktion), ce qui d'ailleurs relève du théâtre, il faut plutôt saisir le sens profond de l'usage de la langue qui porte en elle-même des symbolismes de la tradition. F.-X. Damiba (2016, p. 165) présente bien la force de la parole dans la tradition lorsqu'il écrit :

« Les mots sont opérants, la parole a une puissance qui déclenche une force. L'interdit qui est la parole par excellence, ne peut que vêtir cette force au maximum, puisqu'il est le verbe des défunts, accueillis, hébergés et nourris par les vivants ».

L'écriture qui les fixe dans le livre devient lieu de rencontre entre oralité et écrit d'où naît une conjonction de formes donnant lieu à un style passionné qui utilise l'oral soutenu caractérisé par un hermétisme qui tire son élégance des paroles de sages propres à la tradition moaga. Il en ressort un style allusif de part et d'autre qui entretient une commination rendant tendue la situation de communication entre la veuve refusant sa vulnérabilité et ses protagonistes décidés à l'anéantir. Il convient alors de s'interroger sur la dimension perlocutoire de ce style de l'auteur.

#### 4.1.3. *L'aspect perlocutoire du style*

Dans le jeu d'intimidation tel que présenté ci-haut, les effets perlocutoires recherchés dans le bras de fer entre la veuve Yaabré et ses protagonistes de la famille du mari sont d'une part une réaction d'insoumission de la veuve aux décisions de sa belle-famille et d'autre part, l'abandon du projet de dépouillement de la femme et ses enfants des biens de son défunt mari par ses protagonistes. C'est pourquoi s'en suivent mutuellement des expressions de défiance et de défi qui font appel à une mobilisation des arguments de la tradition exprimés à travers un langage imagé et codé qui en traduit tout le lourd poids. Dans ce contexte, les discours respectifs tiennent compte du ton et du geste de l'interlocuteur ainsi que de l'état psychologique qui guide tout son comportement ; parce que « celui qui écoute comprend au-delà de l'énoncé du mot » (M. C. Ibàñez, 2010, p. 127).

L'effet perlocutoire inféré par la situation de menace a été le durcissement de ton de part et d'autre et c'est l'argument de la femme, seule face à la tradition et à ses tours d'éloquence, qui est contesté. Elle en sort affaiblie, vaincue. En effet, des discours polémiques tenus,- relevant de l'antorysme (faux dialogues), Yaabré reproche à ses protagonistes d'avoir de faux jugements, toute chose qui entraîne le déroulement d'une argumentation par laquelle il faut s'appuyer sur la partie la plus faible pour la retourner en sa faveur. L'écrivain fait ainsi usage d'une antiparastase pour montrer ce jeu d'intimidation sur le personnage de Yaabré. Un jeu d'acteurs certes, surtout un jeu oratoire qui entraîne le tragique attendu du fait de son entêtement.

#### 4.2. *La portée esthétique du style*

La rencontre de l'écrit et de l'oralité découle d'une intention de l'auteur et cela s'exprime dans une organisation formelle particulière de son texte dont la dimension esthétique repose sur la capacité de l'écrivain à créer du style. A travers *Voici le problème*, K. A. Ouédraogo a réussi à produire sur de longues séquences une forme langagière bien nourrie de proverbes et d'images riches en symboles, mais excluant toute articulation vocale. L'originalité réside dans leur expressivité et leur élégance en contexte, faisant du texte écrit un *parler-écrit littéraire* où le flux verbal métaphorique intense et régulier fait changer le niveau de la parole et celui de l'interprétation sémantique de l'énoncé. La valeur du message est alors différente du contenu linguistique de l'énoncé. Le genre le mieux approprié pour construire ce type de texte métaphorique est bien le théâtre. Nous en tirons ce concept de *parler-écrit littéraire*, un style oral soutenu que seul la maîtrise de la parole permet de rendre. Il utilise le canal de l'écriture pour se recréer. Le *parler-écrit littéraire* de l'auteur repose sur sa capacité à rendre à l'écrit l'habileté oratoire des anciens où le langage se magnifie grâce à l'harmonie entre paroles, images et tradition à travers proverbes, paraboles qui sont réalité, relève M. Zoungrana (2022, p. 57),

« la chasse gardée de ceux qui maîtrisent la langue, pour ne pas dire celle des anciens [...]. Maîtriser le sens des proverbes est signe de sagesse et de maturité

dans la langue de sa culture. Le proverbe confère à son utilisateur le statut de bon orateur par les images qu'il véhicule »

La particularité de ce style s'appréhende mieux dans le rapprochement avec l'oralité dans le théâtre de Molière où la couleur de la tradition et l'ancrage communautaire manquent. Il exprime un type d'oralité qui repose plutôt sur des jargons, des particularités langagières des acteurs. L'exemple des propos de Pierrot dans *Don Juan ou le festin de Pierre*, acte II, scène 1 (comédie française de 1665) est illustratif :

« Enfin donc, je n'avons pas putôt eu gagé, que j'avons vu les deux hommes tout à plain, qui nous faisiant signe de les aller querir ; et moi de tirer auparavant les enjeux. Allons, Lucas, ç'ai-je dit, tu vois bian qu'ils nous appellont : allons viste à leu secours – Non, ce m'a-t-il dit, ils m'ont fait pardre.» (Molière, 1995, p. 32)

Ce propos ne reflète pas fidèlement le parler des paysans de l'époque et la langue est donc loin d'être commune, « celle de l'honnête homme, celle qui permet de comprendre tout le monde », précise G. Siouffi (2023). Il relève que « personne n'a le langage qu'il faut. Le langage du théâtre n'est pas là pour se faire comprendre, mais au contraire pour créer du malentendu, de la distance ». En réalité, Molière procède surtout par une « spectacularisation de la parole parce qu'il cherche le rire du public » (ibidem).

De ce point de vue, nous pouvons dire que chez Ouédraogo comme chez Molière, l'oralité dans l'écrit s'invente, met en scène la parole, et différemment ; l'imaginaire de pureté, de stabilité et d'immutabilité de la langue littéraire reste alors une utopie. Le style de l'écrivain dans *Voici le problème*, au-delà de la spectacularisation de la parole, s'enrichit d'images de la tradition du terroir et contribue à véhiculer à travers le livre dramatique, les valeurs esthétiques mais aussi didactiques de l'oralité africaine.

### **4.3. La portée didactique du parler-écrit littéraire**

Le style de l'écrivain met en valeur la pédagogie de l'expression imagée dans l'œuvre littéraire. D'abord, l'intérêt didactique réside dans l'énonciation marquée par l'expression de l'impersonnalité. L'interlocuteur et l'auditoire sont présents, mais le locuteur s'adresse aussi aux absents, à des inconnus, voire à un destinataire abstrait. Des expressions impersonnelles relevées dans la pièce (On dit que..., on parle..., quand on..., si tu... etc.), l'emploi métaphorique des éléments de la nature ou des animaux permettent d'adresser à tous ceux qui se sentent interpellés, une pensée, une leçon, une mise en garde dans un but éducatif. Le parler-écrit revêt ici un caractère persuasif et argumentatif dont l'écrivain se sert pour enseigner la tradition et éduquer à des sujets sensibles comme la vigilance, la prudence, l'entêtement, la mort, les devoirs de famille, l'affection aux orphelins, la femme, le mariage, le respect aux vieillards, etc. L'auteur a recours aux images et figures de style pour parler peu mais dire beaucoup, pour enseigner et persuader. A travers les proverbes, « les moose montrent qu'ils croient au destin. Ils supposent que tout humain a son avenir prédéfini

juste après sa naissance et personne ne saurait y échapper » (Zoungrana 2022, p.58). Ainsi les garants de la tradition devraient-ils amener la veuve Yabré à prendre conscience de son impuissance et de son destin.

Notons enfin, une analogie avec les technologies qui amènent le retour de l'oral et comme le fait remarquer H. Suhamy (2020, p. 133)

« Le développement vertigineux de la technologie relative à l'audition a imposé de nouveau la voix, avec des caractéristiques différentes. Les médias électroniques sont, d'une certaine façon, assimilables à l'écriture. [...] le message vocal qui se transmet est le milieu ou le domaine infiniment transmissible de manière identique et en plus le domaine ou le milieu de l'énonciation peut être modifié artificiellement. »

## Conclusion

À travers cette étude, nous avons interrogé *Voici le problème* de K. A. Ouédraogo sur l'oralité dans écriture littéraire, dans le contexte traditionnel de l'écrivain. Il ressort que la tradition orale interfère sur la création écrite pour affirmer une identité culturelle de la parole. L'utilisation des paroles proverbiales et autres procédés stylistiques propres à la tradition orale ont permis au dramaturge une réécriture littéraire dans un style hybride que nous avons nommé « parler-écrit », concept qui ouvre une perspective d'étude critique de nos textes littéraires chargés de leurs cultures. La prolifération des figures dans l'œuvre n'est certes pas suffisante comme preuve d'originalité ou d'élégance, mais justifie au moins un intérêt non négligeable de cette forme langagière qui rend en langue écrite la littérature orale et ses richesses. Il est cependant pertinent de reconnaître qu'au regard de la profusion des traits de l'oralité dans la pièce, le « parler-écrit » se présenterait non comme une insertion de l'oral dans l'écrit, encore moins un rapprochement sans conséquence de l'écriture et de l'oralité, mais plutôt comme une insertion de l'écriture dans l'oralité. Cette écriture modelée servirait de moyen logistique vivant pour la tradition, ou plutôt une fixation des richesses de la tradition orale.

## Références bibliographiques

- DAMIBA François-Xavier. 2016. *Typologie des interdits moosé*. Editions Saint-Augustin Afrique. Lomé.
- FADILA Barkati. 2013. « Tradition orale et identité culturelle dans *Les soleils des Indépendances* l'Ahmadou Kourouma ». Mémoire de Master, Université Mohamed Khaider Biskra. Maroc.
- FONTANIER Pierre. (1968). *Les Figures du discours*. Flammarion. Paris.
- GAUDIN-BORDES Lucile et SALVAN Geneviève. 2015. Étudier les figures en contexte : quels enjeux ? *Pratiques*. <https://journals.openedition.org/pratiques/2388>, consulté le 2/11/2022.
- IBÁÑEZ Mario Corcuera. 2010. *Tradition et littérature orale en Afrique noire. Parole et réalité*. L'Harmattan. Paris.
- JENNY Laurent. 2003. Les figures de rhétorique. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/frintegr.html>, consulté le 25/11/2022.
- KAM Sié Alain. 2000. « La littérature orale au Burkina Faso : Essai d'identification des textes oraux traditionnels et leur utilisation dans la vie moderne. Volume 1, Thèse de Doctorat d'Etat. Université de Ouagadougou.
- KOUROUMA Ahmadou. 1970. *Les Soleils des indépendances*. Edition du Seuil. Paris.
- LIÉNARD Fabien. 2005. « Analyse linguistique et sociopragmatique d'une pratique scripturale particulière ». Actes du 18<sup>e</sup> colloque les journées de linguistique. Université de Laval-Québec : Ciral : 79-92.
- MOLIÈRE. 1985. *Don Juan ou le Festin de pierre*. Librairie Générale Française. Paris.
- OUÉDRAOGO Kouka Alexis. 2018. *Voici le problème*. L'Harmattan. Paris.
- PRANDI Michele. 2000. « Littéral, non littéral, figuré ». In *Cahier du praxématique*. p.17-38. en ligne <https://doi.org/10.4000/praxematique.2149>, consulté le 6/10/2022
- RIVIERE Carole-Anne. 2002. « La pratique du mini-message, une double stratégie d'extériorisation et de retrait de l'intimité dans les interactions quotidiennes ». *Réseaux*. N° 112-113 : 140-168. En ligne : [http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=RES&ID\\_NUMPUBLIE=RES\\_112&ID\\_ARTICLE=RES\\_112\\_0140](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RES&ID_NUMPUBLIE=RES_112&ID_ARTICLE=RES_112_0140).
- ROUAYRENC Catherine. 2013. « Figures et oralité ». In *Figures du discours et contextualisation*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03638939>.
- SIOUFFI Gilles. 2023. Molière, le jeu du vrai et du faux. *Les essentiels*. Essentiels.bnf.fr.
- SUHAMY Henry. 2020. *Les figures de style*. Presses Universitaires de France. Paris.
- TRAORE Sidiki. 2017. *Style, norme et écart. Exemple des Vertiges du trône roman de Patrick G. Ilboudo*. Harmattan Burkina. Ouagadougou.
- ZOUNGRANA Moumouni. 2022. *Poétique du tragique dans les chansons funèbres des Moose. Oralité et tradition*. PU. Ouagadougou.