

Oralité et écriture dans *Reste avec moi* de Ayobami Adebayo

Alfred KIÉM

Université Joseph KI-ZERBO

kiemaal@yahoo.fr

Adamou KANTAGBA

Université Nazi BONI

barbededelimam@gmail.com

Résumé : « [C'est] lorsque sa forme commence à devenir de plus en plus précise que la nouvelle continue d'entretenir des rapports avec la littérature orale », (G. O. Midiohouan, 1985, pp. 27-28). Cette assertion du critique béninois si elle est vraie pour le genre de la nouvelle, elle l'est tout aussi, sinon plus, pour le roman africain d'hier et d'aujourd'hui.

L'enjeu de cette réflexion, ainsi qu'on peut déjà l'appréhender, est donc de cerner et de rendre compte de ce recours à l'oralité dans la pratique scripturaire de la Nigérienne Ayobami Adebayo avec son roman, *Reste avec moi*, Prix Les Afriques 2020. Comment l'oralité se manifeste-t-elle dans le roman? Quels enjeux sous-tendent cette pratique scripturaire? Telles sont les interrogations auxquelles l'ancrage culturel tel qu'envisagé par H. Sanwidi (1988) et L. Millogo (2002) permettra d'apporter des réponses.

Mots clés: Littérature – Oralité – Nigéria – Afrique – Ancrage culturel – Esthétique

Abstract: « [It is] when its form begins to become more and more precise that the short story continues to have relationship with oral literature», (G. O. Midiohouan, 1985, pp. 27-28). If this assertion of the Beninese critic is true for the short story genre, it is also true, even more so for the African novel in the past as well as today.

The challenge of this assertion, as it can already be noted, is therefore to understand and to account for this resorting to orality in the scriptural practice of the Nigerian Ayobami Adebayo in her novel, *Stay with Me*, Prize Winner Les Afriques 2020. How does orality manifest itself in this novel? What are the issues at stake in this scriptural practice? These are the questions to which cultural anchoring as suggested by H. Sanwidi (1988) and L. Millogo (2002) will help answer.

Keywords : Literature – Orality – Nigeria – Africa – Cultural Anchorage – Aesthetics

Introduction

Dans sa contribution à l'ouvrage collectif intitulé *Style romanesque et langue française 50 ans après Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, S. Traoré entame son propos introductif par cette paraphrase du « Diseur de vérité de Togobala »:

Oui, la civilisation occidentale, apportée par la colonisation, s'était annoncée comme un orage lointain et dès les premiers vents, les écrivains africains s'étaient débarrassés de tout, de leur tradition orale en premier. Mais, par la suite, que de regrets, des ressaisissements, une esthétique et un style d'emprunt pour le moins fade, par trop étriqués, inconfortables, voire incongrus ! Vite donc, il fallait faire amende honorable, remettre les choses à l'endroit, se réconcilier avec sa (première) nature, l'oralité. Celle-ci chassée, alors sans ménagement, revient au galop. (2021, p. 14).

Cette assertion est d'autant plus curieuse que la majorité des tenants de la critique littéraire africaine, qu'il s'agisse des logothètes (L. S. Senghor, M. Kane, etc.) ou de leurs épigones (H. Sanwidi, I. Go, etc.), s'accorde à dire que l'une des particularités de la littérature africaine écrite, dès sa « parturition », est sa fécondation par la littérature orale traditionnelle.

C'est le fondement même de la critique senghorienne de l'esthétique négro-africaine. Qu'il nous suffise de nous rappeler l'occurrence quantitative des genres oraux (contes, légendes, proverbes, etc.) qui émaillent le texte fondateur de cette littérature africaine écrite en français à savoir *Batouala*, avec son sous-titre, *Véritable roman nègre* dont le critique Senghor, ainsi que le rapporte L. Mateso, dit: « René Maran est un écrivain nègre [...] non seulement parce qu'il a su intégrer à son œuvre l'image et le rythme, sceau de la négritude, mais aussi parce que *Batouala* est l'Afrique vécue de l'intérieur », (1986, pp. 158-159).

C'est également autour de cette spécificité de la littérature africaine d'expression française à travers la « marque indélébile » de l'oralité sur l'écriture que M. Kane, dès les années 1970, élabore une approche critique destinée, *in fine*, à rendre compte de la continuité culturelle¹ attestée chez l'écrivain moderne par la survie des formes traditionnelles, exclusivement, dans la prose romanesque. Pour l'auteur de *Roman africain et tradition*, il s'agit entre autres caractéristiques de structure linéaire, mobilité temporelle et spatiale, voyage initiatique, caractère autobiographique, structure dialogique et imbrication des genres.

¹ « Le romancier africain crée son œuvre dans l'esprit même du récit oral dont il reprend les techniques et recettes. [...] fait passer dans l'écriture les ressources des conteurs et créateurs du monde traditionnel. » (M. Kane, 1986, p. 79).

Dans « Le destin tragique des écrivains africains et le déclin de la littérature révolutionnaire », I. Go est sans équivoque: l'innovation, si l'on veut, la révolution littéraire ou le refus de parodier la littérature de la Métropole remonte déjà au lendemain de la Première Guerre mondiale. Il en veut pour preuve *L'Etrange Destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ écrit, dans le sillage de Randau² à Bancoville/Ouagadougou, autour des années 1920³.

Qu'ils s'agissent donc des travaux de Senghor, Kane ou de Go, ils rendent compte d'une réalité : la première génération d'écrivains africains, et pour user de la métaphore senghorienne, comme des lamantins sont allés boire à la source. C'est dire donc que contrairement à la thèse de S. Traoré, le recours à l'oralité dans l'écriture créative n'est pas une spécificité de la modernité littéraire actuelle. Cela qu'il s'agisse d'oraliture ou de roman-oralité tel qu'il le nuance ci-après:

Mais une mise au point s'impose : le roman-oralité que nous postulons ne réside pas simplement et seulement dans ce que Paul Zumthor (1983) désigne sous le mot-valise d'oraliture, c'est-à-dire contes, mythe, chansons, proverbes, devinettes, etc. transmises par l'oralité et qui surgissent par moments dans la littérature écrite. Dans le roman-oralité, l'oralité n'est pas un élément parmi tant d'autres, elle est l'élément, la substance même, car elle investit le roman africain francophone postcolonial au point d'en prendre le contrôle et de s'y substituer même en bien de cas. (S. Traoré, 2021, p. 15).

Le roman-oralité, si l'on veut, dans son deuxième volet, où l'oralité ne se contente plus d'irriguer le récit écrit, où elle l'influence jusqu'à subvertir sa structure n'est pas non plus, à vrai dire, une innovation scripturaire de la prose africaine postcoloniale. M. Kane, nous l'avons vu, l'avait déjà appréhendé chez des romanciers de la première génération tels: Hazoumé, Sadju, Socé, etc. Par ailleurs, dans le corpus de Traoré, on retrouve curieusement Malonga avec *la Légende de M'P'foumou Ma Zomo*, roman publié pourtant en 1954 chez Présence Africaine!

G. M. Ossito et M. Dossou (1985) avaient observé aussi cette influence structurale de la littérature orale sur la nouvelle africaine au point de parler par exemple de « nouvelle conte »

² Voir à ce sujet sa théorie de l'autonomie esthétique dans l'article sus cité du professeur Go.

³ « L'abondante littérature orale qui est transplantée dans son récit [*L'Etrange Destin de Wangrin*] est une révolution du style. Les contes, adages, devises, devinettes, proverbes, chansons populaires et rituelles, incantations sont innombrables dans le récit de l'écrivain peul. Malheureusement à l'époque coloniale, la littérature orale n'avait pas encore de statut culturel. C'est ce qui a probablement milité au rejet (temporaire) du livre dans les années 1920. » (2014, p. 94).

comme ce fut le cas par exemple pour « Sarzan »,⁴ dans *Les Contes d'Amadou Koumba*, de Birago Diop publié chez Fasquelle en 1947 avant d'être réédité en 1960 par Présence Africaine. A. Kantagba relève également le même phénomène en s'intéressant à l'évolution du genre au Burkina Faso:

Lorsque l'on fait un tour d'horizon des nouvelles [...] l'on est frappé de ce que tous les nouvellistes [...] recourent à l'art oral à un moment donné de leur parcours narratif. Parfois, c'est l'entièreté du récit qui s'apparente à certains genres oraux comme le conte, la légende, le mythe dont il est alors malaisé de la distinguer. L'emprunt au style oral dans la nouvelle burkinabè va de l'emprunt de cet univers du conte à l'insertion de certains genres populaires. (A. L. Kantagba, 2013, p. 88).

Que les jeunes écrivains de la postcolonie recourent à l'oralité, *stricto sensus*, ne relève donc pas objectivement de la nouveauté. Cela participe de la perpétuation d'une pratique scripturaire dont les origines se confondent avec la naissance de la littérature africaine écrite. Le présent article vise justement à montrer qu'au-delà même de la francophonie, les écrivains africains anglophones (d'hier et d'aujourd'hui) ne sont pas en marge de ce « recyclage littéraire ».

Si les monstres sacrés de la littérature africaine, dans sa partie anglophone, sont connus et reconnus (Wole Soyinka, Chinua Achebe, Ngugi wa Thiong'o, Amos Tutuola, Elechi Amadi, Ayi Kwei Armah, etc.) et leurs œuvres (*Le Lion et la perle*, *Le Monde s'effondre*, *Pétales de sang*, *L'Ivrogne dans la brousse*, *La Concubine*, *Les Guérisseurs*, etc.) qui sont devenues des classiques du continent, étudiées voire réétudiées dans les départements de Lettres modernes et d'anglais des universités d'Afrique francophone, il n'en est pas de même de leurs épigones dont les œuvres pourtant de belle facture sont mal connues voire méconnues. C'est le cas d'Adebayo Ayobami dont l'une des spécificités scripturaires, au-delà de la double narration⁵, est précisément la convocation de l'oralité dans l'écriture de *Reste avec moi*. Quels sont les genres oraux convoqués dans cette œuvre romanesque consacrée par le Prix, Les Afriques 2020?

⁴ Il en fut de même pour l'un des textes pionniers de la nouvelle africaine francophone *Ngando* (1948) du Zaïrois Lomami Tchibamba que la critique coloniale a rapidement assimilé à un conte du fait justement de sa proximité structurale avec ce genre.

⁵ Voir à ce sujet notre communication sur *Reste avec moi* lors du café littéraire organisé par la Cène littéraire en collaboration avec l'Unité de formation et de recherche en Sciences humaines, Lettres, Arts et Médias de l'université Nazi BONI, le 3 août 2021.

Comment s'opère leur insertion dans le tissu narratif? Quels enjeux en filigrane? Ce sont entre autres les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cette étude.

1. Cadre théorique et conceptuel

Les travaux de L. Millogo et de H. Sanwidi sur l'ancrage culturel qui prolongent voire renforcent ceux de Kane (le modèle traditionnel) et Senghor (l'esthétique négro-africaine) nous permettront de saisir cet enracinement de *Reste avec moi* dans l'esthétique négro-africaine à travers le recours à l'oralité. À ce propos justement, L. Millogo, ainsi que nous l'annoncions, fait observer :

[...] L'ancrage culturel africain des œuvres négro-africaines constitue un écart important par rapport à l'écriture française [...] La notion d'ancrage culturel pratiquée de façon systématique [...] peut être une piste intéressante dans l'approche d'une stylistique et d'une critique appropriées de la littérature négro-africaine française. (2002, p. 9).

La théorie de l'ancrage culturel qu'appelle Millogo postule alors que l'une des caractéristiques fondamentales de la littérature africaine d'expression française est son « bi-culturalisme »⁶ africain et occidental. Dans la même mouvance, Sanwidi renchérit :

Quand on parcourt les pages des romanciers africains qui, pour l'instant, s'expriment pour la plupart en langues étrangères, on sent que malgré les mots qui leur viennent d'ailleurs, ces pages baignent généralement dans l'esthétique négro-africaine. Les livres parlent français, anglais et portugais mais, dans la manière, nous retrouvons l'Afrique et sa conception de l'esthétique littéraire ou de l'esthétique tout court. C'est en somme dire que l'obstacle linguistique ne rend pas nécessairement les auteurs africains traités à leur patrie au sens large du terme⁷. (1988, p. 198).

C'est précisément de cette esthétique négro-africaine qui transparaît dans *Reste avec moi*, par le biais du recours aux ressources de l'oralité, que nous voulons rendre compte. Dans

⁶C'est dire donc que la littérature africaine – de façon générale, et pas seulement celle contemporaine selon, S. Traoré – s'est toujours nourrie de l'oralité. C'est même ce qui a toujours fait sa spécificité.

⁷Dans le même ordre d'idée, Igboanusi (2001, p. 54) écrit : « La littérature igbo contemporaine est une extension de cette littérature orale nourrie de la langue et de la culture igbo. Les écrivains igbo contemporains poursuivent cette tradition et, si les circonstances ont fait qu'ils s'expriment en anglais, ils reconnaissent leur dette envers un héritage littéraire oral unique. »

l'approche théorique de Sanwidi, l'esthétique négro-africaine se manifeste dans les œuvres à travers l'esthétique paralittéraire et l'esthétique littéraire négro-africaine. Et ce dernier aspect qui nous intéresse singulièrement, dans le cas de la présente réflexion, ainsi que nous l'écrivions (A. Kantagba, M. Sawadogo, 2019, p. 147): « [l'esthétique littéraire négro-africaine] se traduit par l'incorporation des genres de la littérature orale (chant, proverbes, etc.) ». En ce qui concerne la littérature orale africaine, à côté des catégorisations élaborées par V. Propp, D. Paulme, A. S. Kam (2017) a proposé une nouvelle taxinomie qui prend en compte certains aspects importants de cette littérature négligés par les recherches antérieures. Cette nouvelle classification regroupe l'essentiel des genres oraux africains en cinq grandes catégories qui sont: les discours narratifs, les discours non narratifs, les énoncés, les « paroles » d'instruments musicaux, et les « paroles des jeux de plaisanterie ».

La majorité de ces genres oraux dégagés par l'*oraliste* se retrouvent convoqués dans la diégèse de *Reste avec moi*. Dans cette perspective, la réflexion de L. Millogo (2002, p. 122) au sujet de *Crépuscule des temps anciens* siérait parfaitement à l'œuvre d'Adebayo Ayobami: « [...] l'un des aspects fondamentaux de l'ancrage culturel africain de la langue de Nazi Boni se manifeste par l'intégration heureuse de la littérature orale au genre moderne écrit que constitue le roman d'expression française. » L'adage dit que qui trop embrasse mal étroit. Des différents genres oraux qui irriguent le récit de la jeune écrivaine nigériane, nous nous focalisons donc sur deux catégories de textes oraux qui constitueront la charpente du présent travail. Il s'agit, principalement, des discours narratifs et des énoncés.

2. Les énoncés dans *Reste avec moi*

Dans sa nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains, A. S. Kam détermine ce type de textes oraux de la façon ci-après: « Les énoncés sont des formulations assez courtes et généralement de forme stéréotypée qui ont une valeur de sentence, ou qui servent aux louanges, ou enfin qui sont utilisés pour faire des « jeux de langage. » (2007, p. 44). A partir de cette définition, il distingue trois types majeurs d'énoncés. Il s'agit, entre autres, des énoncés sentencieux, des énoncés laudatifs et des « jeux de langage ».

2.1. Les énoncés sentencieux

Les énoncés sentencieux, selon Kam (2007), expriment une vérité (et non la vérité) basée sur l'expérience, l'observation et l'évidence pour un groupe social donné. Ils ont une corrélation

très étroite avec le bon sens et la sagesse populaires. Ils comportent les proverbes, les adages, etc. Ainsi déterminés, les énoncés sentencieux constituent, en termes d'occurrence, la catégorie générique la plus représentative de la littérature orale dans le roman d'Adebayo après les chants dont l'omniprésence mériterait un article à part entière.

Tableau d'occurrence des énoncés sentencieux dans *Reste avec moi*

N°	ENONCES SENTENCIEUX	ENONCIATEUR	PAGES
1	« Première femme d'Akin, chez nous on dit que lorsqu'un homme possède un bien et que ce bien devient deux, l'homme ne se met pas en colère, n'est-ce pas ? »	Baba Lola [Oncle d'Akin]	18
2	« C'est un enfant qui appelle un autre enfant à venir au monde. »	Baba Lola [Oncle d'Akin]	18
3	« Être une bonne mère n'est pas facile [...] une femme peut être une mauvaise épouse, mais elle n'a pas le droit d'être une mauvaise mère »	Moomi [Mère d'Akin]	20
4	« Funni, agenouille-toi. Vingt ans après son départ, le train rencontrera toujours la terre devant lui. Yejide est partout devant toi dans cette maison. »	Baba Lola [Oncle d'Akin]	21
5	« Quelqu'un avait dû lui vendre l'adage selon lequel une femme patiente finit toujours par gagner le cœur de son mari [...] »	Akin [Narrateur]	32
6	« Tout le monde connaissait ce chant, qui s'inspirait d'un dicton populaire , je réussis à entonner les premiers mots [...] Les paroles, "La mère est de l' or , la mère est de l'or précieux qu'on ne peut acheter avec de l'argent", résonnaient en moi bien plus que toutes les homélies que j'avais déjà entendues. »	Yejide [Narratrice]	54
7	« Un homme pouvait avoir plusieurs femmes ou concubines ; un enfant n'avait qu'une seule mère »	Yejide [Narratrice]	75
8	« Même si un mensonge circule pendant vingt ans , pendant cent ans, il suffit d'un jour [...] pour que la vérité le rattrape. »	Moomi [Mère d'Akin]	98
9	« Un homme n'est pas quelque chose qu'on peut garder pour soi ; un homme peut avoir plusieurs épouses, mais un enfant ne peut avoir qu'une seule mère . Une seule. »	Yejide [Narratrice]	128
10	« Les raisons pour lesquelles nous accomplissons certains actes ne sont pas toujours celles dont les autres se rappelleront. »	Yejide [Narratrice]	149-150
11	« On m'avait dit, et j'étais d'accord, que l'éducation, le summum de l'éducation [...] était ce que je pouvais offrir de mieux à mon fils. »	Yejide [Narratrice]	185
12	« Est-ce que tu crois notre peuple quand il dit qu'aucun	Moomi [Mère d'Akin]	207

	dieu n'égale une mère ? »		
13	« Iya Sesan, tend l'oreille et écoute bien le proverbe en entier : " Aucun dieu n'égale une mère parce que personne ne peut soulager son enfant comme elle le soulage quand il souffre le martyr. »	Moomi [Mère d'Akin]	207
14	« Un manche à balai ne sert à rien, mais si vous le complétez avec un faisceau de branchettes [...] il balaie la maison jusqu'à ce qu'elle soit propre. »	Moomi/Akin	245
15	« Tout ce que je sais, commença Moomi [...] c'est que ces choses qui se font dans le noir seront un jour le sujet de toutes les conversations au marché. »	Moomi [Mère d'Akin]	246
16	« Tu ne pourras pas arrêter la vérité . De la même manière que personne ne peut arrêter les rayons du soleil avec ses mains, tu ne pourras arrêter la vérité. »	Moomi [Mère d'Akin]	246
17	« On peut divorcer d'une femme, pas de sa famille. »	Dotun [Frère d'Akin]	254
18	« On n'entre pas en conflit avec son frère. Ni avec sa famille. »	Dotun [Frère d'Akin]	254
19	« Moomi commençait en général par un proverbe [...] " Celui qui a des enfants possède le monde." »	Yejide [Narratrice]	260
20	« La foudre ne tombe jamais deux fois au même endroit, dit-on. »	Akin [Narrateur]	265
21	« Dieu fait ce qu'Il lui plaît [...] tu ne peux pas te battre contre le destin. »	Moomi [Mère d'Akin]	273
22	« Yejide, l'amour c'est se mettre à rude épreuve. »	Père de Yejide	277
23	« On ne peut pas toujours dire à quoi ressemblera demain en tablant sur aujourd'hui . »	Iya Bolu [Amie de Yejide]	295
24	« Avant d'accuser l' escargot d'être lent, attachez votre maison sur votre dos et portez-la pendant une semaine, répliquais-je. »	Yejide [Narratrice]	295
25	« Même la langue et les dents ne peuvent cohabiter sans se battre. »	Yejide [Narratrice]	296

La scène, chez G. Genette (1972), correspond à un moment fort important du récit. Les événements sont racontés en détail, les paroles ou les pensées des personnes rapportées avec précision (TH = TR, avec TH comme temps du récit et TH comme temps de l'histoire). La scène se manifeste à travers les discours des personnages. Sous ce rapport, et lorsqu'on s'intéresse au contexte d'énonciation des différents énoncés sentencieux qui ont cours dans le récit, on se rend compte qu'ils sont proférés lors des scènes dialoguées par les différents débatteurs. Elles sont, pour ainsi dire, des lieux de concentration voire de surconcentration des proverbes où ils sont au service de l'argumentation en tant qu'arguments d'autorité.

C'est justement dans l'une des premières scènes du roman qui met face à face Yejide avec son beau-père que sont insérés les premiers proverbes. Au regard de la prétendue stérilité de sa femme, les parents d'Akin lui ont trouvé une seconde épouse qui lui permettra de perpétuer son nom, leur nom. L'oncle échange avec ses belles-filles. L'une pour la convaincre d'accepter la nouvelle situation et la rassurer (Yejide). L'autre pour la conseiller afin qu'elle sache à quoi s'en tenir dans sa nouvelle vie (Funni). Comment procède-t-il? Il recourt, en toute logique, à la sagesse ancestrale des proverbes ainsi que le révèle la scène ci-après:

- Première femme d'Akin, **chez nous** on dit que *lorsqu'un homme possède un bien et que ce bien devient deux, l'homme ne se met pas en colère, n'est-ce pas ?*

J'acquiesçai en souriant.

- Eh bien, première femme d'Akin, voici la nouvelle épouse de ton mari. *C'est un enfant qui appelle un autre enfant à venir au monde.* Qui sait, le Roi du ciel répondra peut-être à tes prières grâce à elle.

[...]

- Funni, agenouille-toi. *Vingt ans après son départ, le train rencontrera toujours la terre devant lui.* Yejide est partout devant toi dans cette maison. pp.18-21.

Il en est de même de l'une des dernières scènes de dialogue qui clôt le roman. Elle oppose, à coups de proverbes, Yejide et une de ses amies, *Iya Bolu*. Yejide, à force de consultations médico-magiques, mais aussi d'infidélités, finit par avoir des enfants: Olamide et Sesan. Malheureusement, ils ne restent que le temps d'une saison d'où le nom Rotimi attribué au troisième qui signifie « Reste avec moi » qui donne son titre, et tout son sens, au roman. Persuadée donc, à tort ou à raison, que cet autre rejeton, une fois n'est pas coutume, mourra bientôt comme les deux premiers, Yejide ne veut plus souffrir. Pour cela, elle évite de s'attacher à sa fille dont elle ne s'occupe même pas. *Iya Bolu* profite d'un voyage avec son amie pour échanger avec elle sur cet état de fait. Pour obtenir de son amie un changement de comportement, à l'instar de *Baba Lola*, elle use de proverbe. Mais son interlocutrice ne se laisse pas faire. La scène n'en est que plus belle:

- Je serai franche avec vous, *Iya Rotimi*. Ce n'est pas bien ce que vous faites. Qu'est-ce que vous reprochez à cette enfant ? Je ne vous ai jamais vue jouer avec elle, pas une seule fois. Pensez à son créateur avant de la traiter de la sorte. Regardez-vous quand vous la prenez sur les genoux, vous la tenez loin, loin de votre corps. Ce n'est pas bon, oh, non [...] *On*

*ne peut pas toujours dire à quoi ressemblera **demain** en tablant sur **aujourd'hui** [...]*

*- Avant d'accuser **l'escargot** d'être lent, attachez **votre maison** sur votre dos et portez-la pendant une semaine, répliquais-je.*

Plus loin, la conversation dévie sur les problèmes conjugaux de Yejide, son amie l'interroge:

- Quand vous avez demandé à la bonne de mentir à votre mari et de lui dire que nous étions déjà couchées, est-ce que c'est parce que vous vous êtes disputés ?

*- Même **la langue** et les **dents** ne peuvent cohabiter sans se battre.*

*- Iya Rotimi, **assez de tous ces proverbes**. Bonne nuit, o jare. pp. 295-296.*

Enfin, c'est la capitulation d'Iya Bolu, ci-dessous, qui met fin, non sans humour, au dialogue et à l'orgie proverbiale. Exception faite des deux proverbes (**17** et **18**) qui sont proférés par Dotun au cours d'un échange épistolaire avec son grand-frère, Akin, le reste de la vingtaine d'énoncés sentencieux sont énoncés au cours des scènes dialoguées. Ils sont utilisés à diverses fins tant pour leur charge idéologique que pour leurs forces persuasive, explicative et pédagogique. C'est ce qui transparaît dans les exemples ci-dessus. C'est fondamentalement ce que souligne Millogo (2002, p. 12): « Les proverbes sont un outil d'argumentation pour grandes personnes. Leur usage est un signe de sagesse qui est le lot des Anciens. » Leur insertion dans la trame narrative, au-delà des valeurs véhiculées, confère alors aux scènes dialoguées, et par-delà, au roman une certaine profondeur, une certaine densité du fait précisément de leur contenu sémantique inspiré de la sagesse des Anciens, plusieurs fois séculaire. Il n'y a qu'à se remémorer ces vérités intemporelles des proverbes (8, 12, 13, 14, 16 et 21) assénées par *Moomi*, du haut de son expérience, à ses enfants (Akin et Yejide) en guise de conseils ou de mise en garde de ces derniers, pour s'en convaincre.

Pour un des théoriciens de l'ancrage culturel, il ne pouvait en être autrement, surtout dans le contexte négro-africain:

[...] les proverbes font la saveur de la conversation. Ne pas en user, c'est courir le risque d'être ennuyeux et par conséquent de ne pas retenir l'attention de celui ou de ceux qu'on a devant soi. Il y a donc une beauté formelle dans les proverbes. Personne n'est indifférent à cela. L'oreille se sent prisonnière de ce charme. Les sonorités l'émerveillent et la rendent réceptive dans l'attente d'autres phrases proverbiales toutes aussi agréables à entendre que les précédentes. C'est dire que le proverbe

exprime, véhicule une certaine musicalité qui subjugue l'ouïe. Et l'on sait tout le pouvoir que la musique exerce sur le négro-africain, l'homme du rythme. (H. Sanwidi, 1988, p.218).

Dans la même veine, Chinua Achebe note bien à propos que les proverbes sont de l'huile de palme avec laquelle les mots sont mangés. C'est si peu dire alors qu'en plus de leur charge idéologique, à travers les valeurs qui sont véhiculées, l'intégration de ces intertextes oraux que sont les énoncés sentencieux par Ayobami dans le texte écrit que constitue *Reste avec moi* participe de ce que nous appelons « réalisme culturel », et couve des préoccupations esthétiques⁸. Leur greffe n'enrichit pas seulement le récit en termes de profondeur ou d'épaisseur, elle l'embellit par le biais de figures rhétoriques (métaphore, antithèse, comparaison, etc.) dont ils sont riches. Quel interlocuteur/lecteur peut, à titre illustratif, rester indifférent face aux belles métaphores contenues dans les proverbes auxquels la narratrice extradiégétique homodiégétique recourt d'abord pour se défendre des accusations de son amie, ensuite pour ramener à leurs justes proportions ses déboires conjugaux.

En effet, dans le proverbe 24, c'est elle (Yejide) qui est assimilée implicitement à l'escargot. La lenteur et la maison renvoient, symboliquement et respectivement, à sa négligence/désinvolture et aux problèmes/difficultés qu'elle vit. En récapitulant, l'on obtient les couples: **escargot/Yejide; lente/négligente; maison/problèmes**. En langage plus prosaïque, cela donnerait littéralement: avant de m'accuser, moi (Yejide), d'être négligente, vivez (attachez) d'abord mes problèmes. Quel hiatus avec la subtilité proverbiale! Dans ce sens, le rapprochement (métaphorique), opéré dans le proverbe 25, entre ce qui se passe qui dans **la cavité buccale** (avec **la langue et les dents**) est ce qui passe dans **le foyer conjugal** (entre **l'homme/Akin** et **la femme/Yejide**), au-delà de rendre compte de la normalité de certains problèmes ponctuels inhérents à toute cohabitation quelle qu'elle soit, est une merveille stylistique digne d'anthologie.

En plus des métaphores, d'autres figures rhétoriques comme la comparaison (proverbes 6, 12 et 13) où la **mère** est comparée implicitement à l'**or** puis à **dieu** pour souligner subtilement

⁸ A. Kiema dans ses articles « The Folktale Archetype in Ama Ata Aidoo's No Sweetness Here and Other Stories » in *Les Cahiers du CERLESHS, Mélanges en l'Honneur des Professeurs Bakary Coulibaly et Hyacinthe Sandwidi*, 1^{er} numéro spécial, Université de Ouagadougou, Burkina Faso, juin 2003, pp. 55-65 et « Chants, musique et danse dans l'œuvre d'Elechi Amadi » in *Teaching and Learning of language, culture and literature in West Africa*. Edited by D. D. Kuupole, Université de Cape Coast, Ghana, 2008, pp.251-261 apporte sa contribution sur le rôle et la place de l'oralité dans la littérature africaine.

son immense importance et l'antithèse (à travers les oppositions sémantiques : **bonne vs mauvaise, homme vs femme, dieu vs peuple, vérité vs mensonge, aujourd'hui vs demain,** etc.) participent également à l'embellissement du roman. En plus des valeurs dont ils sont porteurs, les énoncés sentencieux revêtent, *in fine*, une dimension esthétique indéniable. Qu'en dire des « jeux de langage »?

2.2. Les « jeux de langage »

Les « jeux de langage » ainsi que les nomme Kam dans sa nouvelle nomenclature des textes oraux sont une sous-composante des énoncés. Il les conçoit comme :

[...] des jeux verbaux ayant un caractère énigmatique, ils donnent quelque chose à deviner; ils sont construits sur le binôme, « question-réponse » comme on le voit dans les devinettes. A ce jeu participent deux personnes ou deux groupes qui rivalisent d'intelligence et d'imagination pour trouver les bonnes réponses. Ces jeux verbaux peuvent être aussi des subtilités du langage servant à voiler à une tierce personne ce que l'on dit (souvent sur elle). (2007, p. 283).

La devinette relève, pour ainsi dire, des « jeux de langage ». L. Millogo (2002, p. 130) la définit ainsi qu'il suit: « Un petit texte descriptif auquel on demande de donner un titre. La description consiste à mettre en évidence, avec métaphore, métonymie et/ou synecdoque à l'appui, un ou des traits caractéristiques de l'objet décrit. » Ainsi présentée, cette autre catégorie de la littérature orale qu'est la devinette est aussi convoquée dans la composition de *Reste avec moi* au même titre que les proverbes, mais pas dans la même proportion. A la différence, effectivement, des proverbes qui émaillent l'ensemble du roman (présents sur les trois parties des quatre $\frac{3}{4}$ qu'il compte), les devinettes que rapporte un récit itératif ne sont localisées que dans une seule partie (la deuxième) et dans un seul chapitre (le dix-septième).

En tant que jeu, et surtout « jeu de l'esprit » structuré sur le diptyque question-réponse, la pratique de la devinette implique dans les faits au moins deux protagonistes : un qui met au défi et l'autre qui le relève, un challenger. Si l'insertion des devinettes dans l'univers textuel semble, a priori, relever plus du monologue que du dialogue, c'est parce qu'elle est le fait d'un rappel analeptique de la narratrice, Yejide. La scène n'est pas rapportée au style direct. Qu'à cela ne tienne, la suite du récit, ainsi que l'atteste l'extrait ci-dessous, lève toute équivoque avec le dévoilement des invariants de la séance de devinette : celui qui met au défi (la mère) et le challenger (les enfants).

Quand j'étais petite et qu'il était l'heure d'aller au lit, mes belles-mères racontaient des histoires à leurs enfants. Mais toujours derrière des portes. Jamais je n'étais invitée à les écouter. Aussi, tous les soirs, je rôdais dans le couloir, allant de porte en porte à la recherche de la voix la plus forte [...] J'adorais les devinettes parce que je les connaissais par cœur. **La fine baguette qui touche le ciel et la terre ? La pluie. Celle qui mange avec le roi mais ne ramasse pas son assiette ? La mouche.** J'articulais en silence les réponses depuis ma place dans le couloir, en général avant que l'enfant à qui la devinette était posée ne la hurle à l'intérieur de la chambre. Et quand la mère demandait à ses autres enfants d'applaudir celui qui avait trouvé la bonne réponse, je souriais en rougissant, comme si c'était moi qu'on applaudissait. pp. 143-144.

Riches en figures rhétoriques, à l'instar des proverbes, les devinettes, comme dans les exemples ci-dessus avec l'assimilation ingénieuse de la pluie à une fine baguette et de la mouche à un convive royal (métaphores), contribuent aussi et surtout à enrichir et à embellir le récit. Justement, dans ce roman renversant où rien ne se passe vraiment comme prévu (métaphore de la vie ?), où la quête de bonheur des protagonistes (Yejide, Akin, Funni, Dotun, etc.) se clôt invariablement par le malheur, la dimension esthétique-ludique des intertextes oraux font des passages où ils sont judicieusement insérés des espèces d'interlude, de véritables plages récréatives, qui installent une ambiance, un climat de détente et font de la lecture une vraie partie de plaisir.

Après les « jeux de langage » et les énoncés sentencieux, les énoncés laudatifs constituent la dernière sous-composante de la grande famille des énoncés. Appelés couramment devises, ils ont vocation:

[...] à vanter ou à faire les éloges d'une personne, d'un groupe de gens, d'un pays, etc. Par ailleurs, ils s'emploient pour galvaniser ou encourager le destinataire afin de soutenir son ardeur et le « doper » dans l'action qu'il mène, dans certains cas également, ils servent à l'identifier, jouant le rôle de nom. C'est pourquoi l'énoncé laudatif est le propre (la propriété) d'une personne (groupe de personnes, pays...) dont ils expriment les qualités, les goûts, les habitudes ou l'idéal souhaité. (A. S. Kam, 2007, p. 283).

Ainsi caractérisés, les énoncés laudatifs sont absents de la diégèse de *Reste avec moi*. Le passage, ci-dessous, même s'il y ressemble à s'en méprendre sur certains aspects n'en est pas un.

Le chantre arrive vers sept heures avec son mini-mégaphone. Debout dans la rue, il entonne un chant pour louer d'abord le peuple *ijsha* auquel appartient ton père. J'ai appris les phrases de cet *oriki* avant de

t'épouser. Ta mère m'avait enseigné celles qu'elle connaissait et je les ai mémorisées avec enthousiasme. Elle m'avait demandé de les réciter tous les matins au réveil, agenouillée, ces vers à la gloire de ta lignée [...] Le chantre rend honneur en ce moment à la famille de ton grand-père paternel. (p. 227).

Certes, il est question de louanges dans cette séquence exactement comme dans le cas de la devise. A y regarder de près, cependant, il s'agit plus d'un chant, un chant laudatif (une prière?) qui relève plus d'une autre catégorie de texte oral que d'un énoncé laudatif.

L'intégration des intertextes oraux que sont les énoncés (sentencieux et « jeux de langage »), dans le texte d'Adebayo Ayobami, ne relève guère de la conjecture. Elle résulte, ainsi que nous l'avons observé, des préoccupations idéologico-esthétiques. En est-il de même des discours narratifs qui l'irriguent?

3. Les discours narratifs dans *Reste avec moi*

Les discours narratifs tout comme les énoncés sentencieux, les discours non narratifs, les « paroles » d'instruments musicaux et les paroles des jeux de plaisanterie sont des sous-ensembles du grand ensemble que constituent les textes oraux. De ce point de vue, les discours narratifs constituent la deuxième catégorie de textes oraux de la taxinomie de Kam à laquelle nous nous intéressons dans le cadre de cette réflexion sur l'oralité dans *Reste avec moi* de Ayobami Adebayo. Si en termes d'occurrence, les discours narratifs occupent la troisième place au hit-parade des genres oraux dans le roman (deux occurrences) après les discours non narratifs (omniprésence des chants⁹) et les énoncés (une vingtaine d'occurrence), en termes de volume, ils occupent la première place avec une quinzaine de pages occupées. Mais qu'est-ce qu'un discours narratif?

« Les discours narratifs sont ceux qui racontent une histoire dans laquelle interviennent des actants (personnages humains, animaux, esprits, Dieu, êtres végétaux, minéraux, etc.), chacun selon un rôle qu'il joue ou une « fonction » [...] qu'il remplit. » Telle est la définition des discours narratifs selon le professeur Alain Sié Kam. A cette définition basique, il adjoint d'autres caractéristiques spécifiques à savoir: la dominance fictive, la taille (moyenne/longue/très longue), le mode (parlé vs chanté), le contexte d'énonciation (initiations, funérailles, mariages).

⁹ Dans les discours non narratifs qui, par essence, ne racontent pas d'histoire, Kam (2007, p. 287) distingue ceux : « [...] utilisés uniquement dans le cadre des différentes cérémonies accomplies au sein de la communauté ; ils sont parlés ou chantés [...] » C'est là que nous logeons les chants.

Ces caractérisations affinent la définition et lui permettent de spécifier les discours narratifs en: discours narratifs parlés fictifs, discours narratifs chantés et discours narratifs chantés et parlés à la fois.

Ainsi répartis, ce sont les discours narratifs parlés fictifs qui concernent principalement les contes que nous retrouvons dans *Reste avec moi*. A l'instar des devinettes, ces intertextes oraux émergent dans le texte écrit par le truchement des réminiscences (analepses extérieures) des narrateurs extradiégétiques homodiégétiques: « Je me mis alors à lui raconter tout bas des histoires, les histoires que *Moomi* nous racontait à Dotun, Arinola et moi quand nous étions enfants. », p. 260.

Les contes, puisque c'est de cette catégorie générique qu'il s'agit, sont insérés dans la diégèse de *Reste avec moi* pour leur dimension esthétique-ludique qui plaît et qui distrait. Les histoires d'Oluronbi et celle d'Ijapa et Iyannibo racontées par Yejide et Akin sont des actes d'amour qui cherchent à plaire et à distraire Olamide et Rotimi. On peut l'appréhender dans l'exemple ci-dessous avec Akin : « Je lui [Rotimi] pris la main et la regardai dans les yeux cette fois. - Ta maman va arriver bientôt, ne t'inquiète pas. En attendant, je vais te raconter une histoire. Celle d'Ijapa la tortue et de sa femme Iyannibo », p. 267. C'est aussi ce plaisir de raconter et de plaire (poussé à l'absurde?) qui transparait avec Yejide:

J'attendis toutefois le départ de *Moomi* pour me mettre à raconter des histoires à ma fille. *Moomi* aurait en effet trouvé cela bizarre, car pour elle, un nouveau-né ne pouvait pas comprendre. Mais toute ma vie j'avais rêvé d'avoir un enfant, mon enfant, un enfant à qui raconter des histoires. Je n'étais donc certainement pas prête à attendre une minute de plus, et tous les après-midis, je m'y adonnais lorsque Olamide et moi étions seules à la maison, j'inventais de nouvelles histoires, en plus de celles de mon enfance. pp. 144-145.

Au-delà de bercer, de distraire Olamide et Rotimi, l'insertion des contes, sous forme de récit second, dans le roman constitue aussi des sortes d'intermèdes qui permettent au lecteur d'échapper à la dureté du récit premier consacré aux multiples problèmes du couple Akin/Yejide, et de s'évader, sur une quinzaine de pages, dans l'univers merveilleux et fantasmagorique du conte. Toutefois les discours narratifs fictifs parlés ou « récits anecdotiques », dans une certaine mesure, selon la terminologie de Millogo ne contribuent pas qu'au délassement des personnages ou des lecteurs, ils sont aussi et surtout convoqués pour servir de caution intellectuelle et morale au service de l'argumentation.

Sous cet angle, l'ultime finalité du conte remanié et raconté par la narratrice aux pages 144 à 150 est d'illustrer le proverbe 10 qui conclut, opportunément, la nouvelle histoire d'Oluronbi. Dans la première version du conte que la narratrice rapporte, réduite à sa plus simple expression (quatre lignes !), grâce à la technique de la condensation,¹⁰ il est dit qu'Oluronbi était une marchande qui avait offert son enfant à l'iroko pour mieux vendre ses marchandises. A partir de ce conte de départ A (hypotexte), Yejide, par le phénomène de l'amplification qu'elle explique ci-dessous, fait dériver un conte B (hypertexte).

Je détestais cette version car il m'était impensable d'imaginer que l'on puisse échanger son enfant contre n'importe quoi d'autre. Cela n'avait tellement pas de sens que je décidai d'inventer ma propre version. J'ajoutai ainsi de petits détails chaque fois que l'une de mes belles-mères la racontait, et au bout d'un moment, je ne les écoutais plus et me concentrait sur mon histoire à moi. », p. 144.

Et dans cette nouvelle version amplifiée (348 lignes !) du conte initial, Oluronbi ne sacrifiait plus son enfant pour être meilleure marchande mais pour sauver sa famille. Ce faisant, l'illustration du proverbe (« Les raisons pour lesquelles nous accomplissons certains actes ne sont pas toujours celles dont les autres se rappelleront ») est imparable. La preuve? Oluronbi a sacrifié son enfant pour la bonne cause, mais la postérité en a retenu autre chose! Relativement à la filiation conte-proverbe, B. Tarnagda et N. J. Yaméogo (2019, pp. 114-115) écrivent, et nous convenons avec eux:

Il [le proverbe] n'est que la cristallisation de la morale d'un conte. Il est à fleur de réalité. Cette réalité est appréhendée sous une forme très concrète, sous le couvert d'une image avec tout ce qu'elle couvre de symboles. Dans la plupart des cas, le proverbe est le fruit d'une histoire, d'un conte ; fruit qui s'est détaché de l'arbre et a vécu de sa vie propre. Parfois il porte les traces précises de son origine. »

Dans ce sens, le conte d'Ijapa et de sa femme, raconté par Akin à Rotimi, s'inscrit dans la même dynamique que celui d'Oluronbi raconté par Yejide à Olamide. Il est aussi au service de l'argumentation. Il sert à illustrer également un proverbe. Si dans le premier cas de figure, l'énoncé sentencieux conclut le conte, dans le cas présent, il l'introduit, il l'inaugure : « Moomi commençait en général par un proverbe. Pour cette histoire-là, elle disait toujours : *Olomo la*

¹⁰ Pour la condensation et l'amplification, le lecteur pourra se référer à *Palimpsestes : La littérature au second degré* de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1982.

l'aye, "Celui qui a des enfants a le monde"», p. 260. La suite du récit va consister alors à montrer comment Ijapa et Iyannibo étaient raillés par les gens parce qu'ils n'avaient pas d'enfant, combien ils étaient malheureux malgré leur richesse jusqu'au jour où, grâce à l'aide d'un puissant magicien, ils eurent un bébé et vécurent heureux à jamais.

Ainsi, à la fin du récit de *Moomi*, le destinataire comprend et adhère à l'énoncé sentencieux: « Celui qui a des enfants a le monde » qui faisait office de prémisse. Telle était la motivation de Moomi. Mais tout comme Yejide qui remanie la version de l'histoire d'Oluronbi de ses belles-mères, Akin ne rapporte pas fidèlement la version maternelle et traditionnelle du conte d'Ijapa. Son amère expérience conjugale faite de mensonges, d'infidélités et même d'assassinat lui interdit tout optimisme béat. La variante qu'il donne à entendre à sa fille, Rotimi, en ce qui concerne, fondamentalement, l'incipit et l'excipit, s'inscrit dans une perspective plutôt subversive, plutôt pessimiste. Les passages ci-dessous en attestent amplement.

Au sujet de l'incipit:

Quand je lui racontais cette histoire [celle d'Ijapa et Iyannibo], je ne commençais jamais par le proverbe de *Moomi*, *Olomo lo l'aye*. J'y avais cru autrefois, j'avais accepté – comme la tortue et sa femme – qu'on ne pouvait pas vivre sans enfants. J'avais pensé qu'avoir des enfants qui m'appelleraient « *Baba* » changerait la face du monde, me purifierait, effacerait même le souvenir de cette nuit où j'avais poussé Funni dans l'escalier. Mais si je racontais souvent cette histoire à Rotimi, je ne croyais plus que celui qui a des enfants possède le monde. p. 263.

Au sujet de l'excipit:

L'histoire que racontait *Moomi* ne s'arrêtait pas là. La tortue et sa femme ne pouvaient pas se contenter de n'être que M. et Mme Tortue, car ils auraient manqué quelque chose. Aussi Iyannibo finissait-elle par avoir un bébé et tout le monde vivait heureux jusqu'à la fin des temps. Je ne racontais pas cette partie-là à Rotimi, car c'était le mensonge auquel j'avais cru : Yejide finirait par avoir un enfant et nous serions à jamais heureux. Peu importait le prix à payer. Peu importait le nombre de rivières à traverser. Le bonheur nous attendait, un bonheur censé commencer uniquement après la naissance de nos enfants et pas une seconde avant. p. 268.

Les discours narratifs fictifs parlés que sont les contes de par leur intégration subtile, à travers des rappels analeptiques, participent également au renforcement du récit sur les plans esthétique et argumentatif à l'instar des énoncés sentencieux et des « jeux de langage ».

Conclusion

L'analyse de *Reste avec moi* sous la perspective de l'ancrage culturel rend compte de la perpétuation par l'écrivaine nigériane, Ayobami Adebayo, d'une pratique scripturaire dont les fondements, disions-nous, remontent à la naissance de la littérature africaine écrite avec ses pionniers suivis de leurs épigones : René Maran, Hampaté Bâ, Chinua Achebe, Wole Soyinka, Nazi Boni, Ahmadou Kourouma, Jacques Prosper Bazié, etc. Il s'agit de la fidélité à ce que certains théoriciens comme Senghor et Sanwidi ont appelé l'esthétique négro-africaine à travers le recours à l'oralité dans l'écriture dans la prose moderne.

Sous ce rapport, *Reste avec moi* est une véritable « caverne d'Ali Baba », une anthologie de textes oraux qui vont des énoncés sentencieux (proverbes) aux discours narratifs fictifs parlés (contes) aux discours non narratifs (prières, chants) et aux paroles des jeux de plaisanterie en passant par les « jeux de langage » (devinettes). Mais loin de tomber comme un cheveu sur la soupe, ces morceaux de littérature orale sont insérés fort à propos dans le tissu narratif dont ils participent, ce faisant, à la densification et à l'esthétisation. Précisément, de par la sagesse ancestrale dont ils sont porteurs et la richesse stylistique qu'ils recèlent, ils l'étoffent, sans jeu de mots, et l'embellissent. S'il y a innovation dans cette incorporation des genres oraux dans le texte écrit, chez Adebayo, et il y en a, elle réside dans le travail de réécriture de certains intertextes oraux¹¹, et de réécriture même subversive ainsi que l'attestent les variantes des contes d'Oluronbi et d'Ijapa et Iyannibo.

Au-delà de la problématique de la stérilité et de la condition de la femme dans les sociétés africaines contemporaines à cheval entre tradition et modernité que repose, avec acuité et une narration innovante, Adebayo Ayobami, l'apport de ces intertextes oraux à la bonne réception du texte couronné par de nombreux prix dont le prestigieux Les Afriques 2020 est indéniable.

¹¹ Si les proverbes qui sont des textes lapidaires ne sont pas réécrits à l'instar des contes, du fait justement de leur aspect lapidaire, ils ne sont pas, pour autant, révérencieusement introduits dans la diégèse romanesque. Même s'ils émanent des ancêtres, ils sont en effet interrogés (prov. 22, page 277), discutés voire contestés (prov. 19, page 263).

Références bibliographiques

Ouvrages

- ADEBAYO, Ayobami (2019). *Reste avec moi*, traduit de l'anglais, *Stay With Me* par Josette Chicheportiche, Paris, Charleston.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
(1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- KANE, Mohamadou (1983). *Roman africain et tradition*, Dakar, N.E.A.
- MATESO, Locha (1986). *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T - Karthala.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito et DOSSOU, Mathias (1985). *La Nouvelle d'expression française en Afrique*, Paris, Harmattan.
- MILLOGO, Louis (2002). *Nazi BONI, premier écrivain du Burkina Faso*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- PAULME, Denise (1976). *La Mère dévorante, essai sur la forme du conte*, Paris, Gallimard.
- PROPP, Vladimir (1965). *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- SENGHOR, Léopold, Sédar (1964). *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil.

Articles

- GO, Issou (2014). « Le destin tragique des écrivains africains et le déclin de la littérature révolutionnaire », *Cahiers du CERLEHS N° Spécial*, Ouagadougou, pp.77-102.
- IGBOANUSI, Herbert (2001). «The Igbo tradition in the Nigerian novel», *African Study Monographs*, 22 (2), pp. 53-72.
- KAM, Alain Sié (2007). « Une nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains », *Tydskrif vir Letterkunde*, N° 44 (1), Pretoria, Universiteit van Pretoria, pp. 275-293.
- KANE, Mohamadou (1986). « Les paradoxes du roman », *Présence Africaine : Panorama de la littérature négro-africaine des années 80*, N° 139, Paris, pp. 74-87.
-(1974). « Les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée*, N°3-4, Juillet – Déc., pp 180 - 185.
- KANTAGBA, Adamou et SAWADOGO, Michel (2019). « L'esthétique négro-africaine dans *La Dérive des Bozos* de J. P. Bazié », *Hommage posthume à Jacques Prosper Bazié : le poète du Kraal*, (dir. DAKOUO Yves), Ouagadougou, CRELLAS, Céprodif, pp. 137-158.
- KIEMA, Alfred, (2008). « Chants, musique et danse dans l'oeuvre d'Elechi Amadi » in *Teaching and Learning of language, culture and literature in West Africa*. Edited by D. D. Kuupole, Université de Cape Coast, Ghana, pp.251-261.
- (2003). "The Folktale Archetype in Ama Aidoo's *No Sweetness Here and Other Stories*" in *Les Cahiers du CERLESHS, Mélanges en l'Honneur des Professeurs Bakary Coulibaly et Hyacinthe Sandwidi*, 1^{er} numéro special, Université de Ouagadougou, Burkina Faso, pp.55-65.
- SANWIDI, Hyacinthe (1988). « L'esthétique négro-africaine dans le roman burkinabè », 1^{er} colloque international sur la littérature burkinabè, *Annales de l'UO*, numéro spécial.
- TARNAGDA, Boukary et Nongzanga, Joceline, YAMEOGO (2019). « Esthétique et

pragmatique des discours des personnages d'*Amoro* de Jacques Prosper Bazié », *Hommage posthume à Jacques Prosper Bazié : le poète du Kraal*, (dir. DAKOUO Yves), Ouagadougou, CRELLAS, Céprodif, pp. 103-136.

TRAORE, Sidiki (2021). « Roman-oralité et renouvellement du discours littéraire africain », *Style romanesque africain et langue française 50 ans après Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, (dir. TRAORE Sidiki et KANTAGBA Adamou), Harmattan Burkina, Ouagadougou.

WEBOGRAPHIE

<http://kantadamoul.over-blog.com/2021/08/reste-avec-moi-ayobami-adebaya.html> consulté le 04/09/2022.