LE RYTHME DE LA PHRASE DANS *UN PIÈGE SANS FIN* D'OLYMPE BHÊLY QUENUM

Alexandre Ehouman BLEOU
Institut National Polytechnique Félix HOUPHOUËT-BOIGNY (INP-HB), BP. 1093 Yamoussoukro, Côte d'Ivoire**.** **https://www.inphb.edu.ci**

Reçu : 22/07/2026 **Évalué** :02/08/2026 **Publié** : 02/11/2026

Résumé : L'Afrique est considérée comme un continent appartenant à une civilisation de l'oralité. Ses langues sont orales, et c'est par elles que la vie des peuples et leurs histoires étaient racontées. Fils de ce continent ou de cette civilisation de l'oralité, ou voulant se réclamer comme tel, Olympe-Bhêly QUENUM, dans son œuvre romanesque *Un piège sans fin* va conjuguer les prestiges du discours oral avec l'efficacité de la technique narrative occidentale. En d'autres termes, l'auteur bâtit son récit en s'appuyant sur des constructions phrastiques qui se déploient suivant le rythme de la langue parlée. L'objectif poursuivi est de montrer en quoi ses constructions phrastiques et l'œuvre dans son ensemble sont pour l'auteur l'expression d'une revendication de sa civilisation de l'oralité, vu aussi la présence de contes, proverbes et chants, qui dégage un fort relent d'une affirmation de son identité africaine, c'est-à-dire son appartenance à la civilisation de l'oralité propre à l'Afrique.

Mots clés : Rythme, construction phrastique, langue parlée, civilisation de l'oralité, identité africaine.

THE RYTHM OF THE SENTENCE IN *UN PIÈGE SANS FIN* BY OLYMPE BHELY QUENUM

Abstract: Africa is considered a continent belonging to a civilization of orality. Its languages are oral, and it is through them that the lives of its peoples and their histories were told. As a son of this continent or this civilization of orality, or as one who wishes to claim it as such, Olympe-Bhêly QUENUM, in his written work *Un piège sans fin*, combines the prestige of oral discourse with the efficiency of Western narrative technique. In other words, the author constructs his narrative by relying on phrasal structures that unfold according to the rhythm of spoken language. The aim is to show how the author's phrasal structures and the work as a whole served as an expression of is assertion of a culture of orality, a theme further underscored by the inclusion of tales, proverbs, and songs, all of which exude a song sense of pride in his African identity-in other words, his belonging to the civilization of orality inherent to Africa.
keywords: Rhythm, sentence structure, spoken language, oral civilization, African identity.

Introduction

Le rythme est un terme qui est employé dans différents domaines tels que la médecine, le sport, etc. En médecine, l'on entend parler de rythme cardiaque pour

exprimer la fréquence du battement du cœur. Dans le domaine du sport, plus précisément dans les courses de formule 1 ou en cyclisme, l'on entend parler de rythme de la course, ce qui renvoie à la vitesse à laquelle la course s'effectue. Au football aussi, il revient le plus souvent dans les propos des commentateurs de matchs, des entraîneurs d'équipe ou même des joueurs des expressions comme : donner du rythme au match, changer ou casser le rythme du match. Il apparaît donc ici, de toute évidence, que la notion de rythme semble plus ou moins renvoyer à la même signification dans ces domaines ci-dessus cités.

Dans le domaine littéraire, le rythme est une notion dont l'évocation fait tout simplement penser à l'écriture en vers, pour ne pas dire à la poésie. Sa définition, qui n'est pas sans évoquer des notions en rapport avec la poésie, le pose comme un procédé essentiel de celle-ci. Mais pour Germain KOUASSI, « le rythme n'est plus appréhendé comme une notion consubstantielle au vers. Le sentiment du rythme saute le pont et devient, comme l'écriture tout court, propriété de l'artiste (auteur ou acteur). » (2006, p.10).

Le rythme revêt donc un caractère important, car participant de l'expressivité dans la plupart des textes en prose, qu'il s'agisse de la prose poétique ou même de la prose romanesque. Dans la prose romanesque comme ici, l'expression des idées se fait par phrase, et toute phrase, on le sait, est bâtie sur un certain rythme, qu'on soit dans un énoncé oral ou écrit. La langue, telle que pratiquée à l'oral, présente quelques traits qui la caractérisent. L'écrit, caractérisé par le respect d'une norme rigide, devrait se passer de tous les attributs du domaine de la langue parlée. Pourtant, affirme René GEORGIN, « il y a souvent à côté de la règle stricte appliquée dans la langue écrite soutenue des tolérances de la langue parlée qui ne sont pas vraiment des incorrections, mais des familiarités aimables. » (1973, p.425). Il est donné d'observer cette réalité chez nombre d'écrivains négro-africains parmi lesquels figure l'écrivain béninois Olympe-Bhêly QUENUM, issu d'une civilisation de l'oralité. C'est dans ce sens que le présent sujet trouve sa justification : Le rythme de la phrase dans *Un piège sans fin* d'Olympe Bhêly QUENUM. De ce sujet, il importe de se poser les questions suivantes : comment le rythme apparait-il dans les phrases du corpus ? Ces constructions phrastiques chez QUENUM n'apparaissent-elles pas comme des caractéristiques d'une revendication de la civilisation de l'oralité africaine ?

Cette étude a pour objectif de montrer en quoi ses constructions phrastiques et l'œuvre dans son ensemble sont pour l'auteur l'expression d'une revendication de sa civilisation de l'oralité africaine. Nous nous adosserons aux grammaires structurale, normative et transformationnelle. La structurale, qui, selon René LAGANE et Jean DUBOIS, se définit comme « une méthode d'analyse formelle qui doit rendre compte explicitement de la structure expressive (forme de l'expression ou signifiant) et de la structure sémantique (forme du contenu ou signifié. » (1969, p.6). En tant que méthode descriptive, elle permettra de voir comment l'organisation en groupe rythmique des phrases du corpus rend compte du mouvement ou du rythme de l'expression orale. La normative, relative à la norme, permettra de voir si, dans l'impression des différents rythmes, les constructions phrastiques du corpus ne foulent pas aux pieds les règles régissant le fonctionnement de la langue. Par la transformationnelle, nous procéderons à la réécriture de certaines phrases pour mettre en relief leur structure selon la norme.

En un mot, elles nous aideront à analyser les constructions phrastiques quenumiennes pour faire ressortir les traits de l'oralité à partir du rythme ou des rythmes qui leur sont insufflés. Nous partirons d'une étude théorique de la notion de rythme, puis il sera question de faire ressortir les traces de l'incursion de l'oralité dans l'écrit de QUENUM, avant de montrer, en dernier lieu, que sa technique narrative se pose comme quelque chose de voulu pour mettre en exergue sa culture orale africaine.

1-Notion et organisation du rythme dans la phrase française

Cette première étape de l'étude constitue le lieu de la présentation de la notion de rythme, c'est-à-dire la définir. Aussi, il sera question de montrer comment doit se faire l'organisation rythmique de la phrase française.

1-1-Définition de la notion de rythme

Le mot *rythme* provient du latin « *rhythmus* » et signifie entre autres « cadence, harmonie, mesure, mouvement, nombre, temps » (*Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires, 2005, p.1046)*. Il est aussi défini comme « une qualité du discours qui, par le moyen de syllabes accentuées, vient frapper notre oreille à de certains intervalles ; ou succession de syllabes accentuées (sons forts) et de syllabes non accentuées (sons faibles). » (Dictionnaire *Le Nouveau Lttré 2006*, p.1540)

Les notions de « *mesure* », *« harmonie* » sont loin d'être anodines. Elles rappellent en effet que le rythme obéit à un certain nombre de règles dans le vers classique ou dans la prose poétique. C'est ce que semble dire MAKOUTA-M'BOUKOU en ces termes : « le rythme, c'est le mouvement de la phrase ou du vers qui est comme réglé, mesure ; et en quelque sorte attendu, parce qu'il obéit à des règles définies une fois pour toute. Il est marqué par des accents qui, eux-mêmes obéissent à des règles codifiées. » (1985, p.143). *Mais* qu'en est-il de la prose romanesque ?

1-2-Procédé organisationnel du rythme dans la phrase française

Parler de rythme dans la phrase française, c'est parler, en effet, du rythme dans la prose, et, plus singulièrement de la prose romanesque qui est l'objet de notre intérêt ici. La prose, on le sait, est notre façon naturelle de nous exprimer, contrairement au vers qui est le resserrement de la pensée dans un cadre syllabique. Le rythme du vers est donc le produit de l'observation d'un certain nombre de principes par l'auteur. Mais cette observation de règles ou de principes ne devrait plus avoir sa raison d'être lorsque nous passons à la prose, étant donné que cette dernière, comme nous l'avions dit, est appréhendée comme notre façon naturelle de nous exprimer, c'est-à-dire sans contrainte, l'expression de la pensée se faisant de façon spontanée. Mais il n'en est pas le cas, car, comme le dit Patrick BACRY,

> la prose, elle aussi, a ses règles rythmiques, ses séquences traditionnelles – éventuellement contrariées par un auteur qui vient produire tel ou tel effet (surprise, distorsion, harmonie…) la règle ordinaire en français est celle dite des « masses croissantes » : pour aboutir à un ensemble harmonieux, les groupes de mots successifs d'une phrase (ou d'un morceau de phrase) doivent être de plus en plus longs ; ceux-ci sont bien sûr déterminés par la syntaxe, mais chacun d'entre eux compose une unité rythmique (1996, p.263).

L'on comprend donc que, d'une manière ou d'une autre, tout procédé obéit au respect d'une certaine norme et c'est d'ailleurs ce qui caractérise la grammaire. En d'autres termes,

> Parmi les raisons qui poussent les hommes à décrire les langues en réalisant des grammaires, le désir de fixer une norme considérée comme la plus correcte joue un rôle important. La norme est donc un phénomène social qui s'appuie sur un jugement d'inégalité entre productions linguistiques, une façon d'isoler l'usage correct de ce qui est jugé relâché, incorrect, impur, fautif ou vulgaire. (Michel ARRIVE, François GADET et Michel GALMICHE, 1986, p.424).

> La norme fonctionne donc comme une sorte de repère, sinon une sorte de ligne dans laquelle tout usager de la langue doit marcher. Elle est, dans un contexte plus large, porteuse d'unité. Et le fait que l'on donne un canon à l'organisation rythmique de la phrase traduit bien cette quête d'unité autour de la langue française, voire autour de la culture française, puisque la langue est « le fondement de la culture », selon Maurice DRUON (1992, p.p.1-2).

En parcourant l'œuvre, on se rend compte, de toute évidence, que QUENUM n'ignore pas cette norme, car une pluralité de phrases sont bâties au rythme de celle-ci. Nous convoquons ici quelques-unes pour illustrer nos propos.

Vaincu par ma femme, je l'étais aussi par le dernier des rongeurs. (p.160)
Terrorisée, elle éclata en sanglots. (p.188)
De Cotonou, le couple partit pour le Cameroun. (p.13)
Son père, à l'époque dont je parle, avait une vaste bananeraie située à la limite ouest de notre champ. (p.22)
Un souffle léger, traversant par intervalles réguliers l'atmosphère embrasée, comme d'ordinaire la saison des grandes chaleurs, soulevait par endroits en des mouvements giratoires des mélanges de feuilles mortes recroquevillées et de poussière couleur de rouille (p.175).

A l'analyse, ces phrases se déploient toutes suivant un rythme de type progressif. Chaque groupe rythmique est suivi, dans son apparition, d'un autre ayant un volume plus important. Il s'agit donc là d'une disposition à la régulière, car, comme l'a dit Marcel CRESSOT, c'est « bien caractéristique aussi de la phrase française, la tendance à sérier la phrase par masses croissantes pour une raison à la fois logique et musicale » (1980, p.203), car, poursuit-il, « mettre un mot court après une masse d'une certaine importance, c'est l'exposer à passer inaperçu, ce qui peut nuire à la clarté : c'est bouleverser désagréablement la continuité de la phrase, à moins qu'on attende un effet de cette place inattendue. »

La disposition par masses croissantes, définie comme l'un des traits caractéristiques de la phrase française, peut donc être dite en phase avec la norme. Mais cette réalité cache bien une autre qui, elle-même, semble bien cacher plus qu'un simple fait d'écriture.

1-3-Quand le rythme de la phrase quenumienne prend ses distances vis-à-vis de la norme

Pour rappel, la réalisation rythmique de la prose obéit à une règle qui veut que les membres les plus courts de la phrase viennent avant les plus longs. Certes, les constructions phrastiques de QUENUM dans *Un piège sans fin* ne présentent toutes pas une allure « rebelle » à la norme ci-dessus mentionnée, mais nombreuses sont celles qui la foulent au pied. En voici quelques exemples :

Trois ou quatre jours après mon départ de kiniba, j'arrivai à Abomey. (p.155)
Mon père entra, en colère. (p.52)
Je marchai sans arrêt la nuit entière, sans le sou, sans kpété ni tôba. (p.153)
Affolée, saisie d'une peur panique, elle s'enfuit en courant, comme ivre. (p.140)
Excité par la musique, saisi par les sons voluptueusement pénétrants des instruments, déterminé par l'appel depuis longtemps irrésistible de la voix de mon ami, je sautai dans le cercle. (p.112)
J'allais le voir ; à ses côtés se trouvaient ma mère et ma sœur, les traits tendus, l'air dur. (p.68)
Ce fut sûrement en une de ces promenades solitaires qu'il aperçut l'école, aux dortoirs jaunes, sales, avec des traces de doigts partout et, sur les murs, des écailles qui s'en allaient au moindre coup de vent. P.88)
Bâtie sur un rythme binaire, la phrase 1 par exemple, devrait, selon la norme, présenter la structure suivante :

J'arrivai à Abomey, trois ou quatre jours après mon départ de Kiniba.
Examinons aussi la phrase 5. Elle est une phrase de rythme progressif. Du moins, elle remplit l'un des critères de ce type de rythme, puisque sa définition rappelle la règle relative à l'organisation rythmique de la phrase, dans la mesure où il est présenté comme une succession de groupes de mots de plus en plus longs qui aboutit à un rejet de l'information principale en fin de phrase. Il y a ici deux principes à observer : le premier concerne la disposition des groupes rythmiques dans un ordre croissant. Le second veut, lui, que l'information véritable soit réservée pour la fin de la phrase. Mais, à l'image de cette phrase 5, en parcourant le récit, l'on se rend compte que de ces deux traits caractéristiques du rythme progressif, seul le second est respecté. Car, sur le plan sémantique, l'idée véhiculée par cette phrase 5 n'est appréhendée qu'en fin de phrase. Mais sur le plan syntaxique, en parcourant le récit, à l'image de cet exemple, la disposition par masses croissantes des groupes rythmiques est loin d'être une préoccupation majeure chez QUENUM, comme si en écrivant, il s'est laissé aller au rythme du flux des idées telles qu'elles lui venaient à l'écrit.

A l'analyse, l'explication de cet état de fait semble être une volonté de l'auteur de présenter un écrit calqué sur le modèle de la communication orale ; car, à l'écrit, l'on a le temps de bien réfléchir pour choisir telle ou telle structure pour sa phrase, ce qui n'est pas véritablement le cas dans la communication orale qui, elle, est spontanée. Bien de constructions phrastiques nous confortent dans cette idée. L'étape suivante sera

consacrée à l'analyse de ces constructions qui épousent les traits caractéristiques de la communication orale.

2-Quand l'allure des constructions phrastiques quenumiennes rappelle le rythme de l'expression orale

Nous présenterons ici à titre illustratif quelques constructions, allant des phrases de type périodique aux phrases avec des rythmes interrompus, en passant par des phrases avec insertion de parenthèses et des phrases avec répétition de mots ou groupes de mots.

2-1-Par des réalisations phrastiques de type périodique

Issue du grec *periodos*, qui veut dire *« circuit »*, la période est définie par Maurice GREVISSE, comme « une phrase particulièrement complexe et qui forme un ensemble logiquement et harmonieusement articulé. » (2006, p.272) Elle est aussi présentée comme « une phrase complexe très longue, de type oratoire ou lyrique où la construction syntaxique, étroitement liée aux contenus exprimés, crée des effets de rythme », affirme Claude PEYROUTET (2002, p.57). Nombreuses sont ces longues phrases dénommées « périodes » rencontrées dans le récit d'*Un piège sans fin*. Ce sont, en effet, des phrases qui accusent fortement des traits de la communication telle que pratiquée dans une conversation orale. Olympe-Bhêly QUENUM semble donner l'impression d'avoir décidé de transcrire fidèlement les propos du locuteur. Observons ces quelques exemples.

> Le soleil ne brillerait que pour nous, la lune serait à portée de nos mains ; ces étoiles qui perçaient les ténèbres épaisses des nuits, rivalisant d'éclat avec la lune elle-même, étaient nos étoiles ; Kiniba, le cours d'eau qui traverse notre pâturage, paraissait étonnamment pur, limpide jusqu'à la transparence ; et cette eau qui coule avec lenteur et majesté en chantant parmi les herbes toujours tendres, les joncs et les roseaux frêles que ploie le moindre souffle d'air, faisait s'épanouir en nous, chaque fois que nous la regardions, la sensation de bienêtre que nous éprouvions en pensant à Tertullien ; nous sentions augmenter, excessivement, l'illusion bête que nous nous faisions vde notre bonheur. (P. 47)
>
> Vers midi, je rencontrai une bande de gamins revenant de l'école ; ils étaient gais et gambadaient tels des cabris ; chacun d'eux m'apparaissait comme l'un de mes enfants, je les voyais en eux et commençai de penser à ces bouches nées de moi désormais abandonnées à kiniba où elles ont dû vainement accabler leur mère de questions (p.153**).**

Ces constructions phrastiques donnent fort bien l'impression d'être calquées sur le modèle d'un énoncé oral. Il s'agit donc de véritables périodes comportant plusieurs propositions qui, grâce à leur unité syntaxique, arrivent à former un tout cohérent. Le premier exemple présente une longue phrase qui laisse remarquer une variété rythmique, car dans cette phrase, différents types de rythmes, à savoir des rythmes binaires, ternaires et pluri ternaires se relaient comme pour éviter une certaine monotonie qui pourrait rendre, sur le plan rythmique, la phrase fade ou pauvre.

Le deuxième exemple de phrase à l'allure oratoire se distingue par le fait que l'information principale est donnée à l'entame de la phrase. Les autres propositions ou groupes de mots qui suivent ont pour rôle de fournir des précisions sur l'information

en début de phrase. Il s'agit d'un type de période appelé période descendante. Il y a, en effet, d'autres types, à savoir les périodes ascendante et pyramidale.

Selon Claude PEYROUTET, la période est dite ascendante lorsque « la succession des groupes de mots et des propositions aboutit à l'information principale, donnée en fin de phrase, » et elle est dite pyramidale lorsque l'information principale est « au milieu entre la protase (partie montante) et l'apodose (partie descendante). » (1994, p.57).

Revenons à la période descendante. Cette période qu'illustre notre deuxième exemple, contrairement à celle dite ascendante, est, selon Claude PEYROUTET, celle dont la « vectorisation est inverse. » (1994, p.57). Ce qui retient notre attention dans cette construction de QUENUM est qu'elle répond fort bien à la définition de PEYROUTET la présentant comme « une phrase complexe très longue, de type oratoire ou lyrique… » (1994, p.57). Mais il n'y a pas que ces longues phrases appelées périodes qui rappelle l'expression orale. Il y a aussi des phrases avec des insertions de parenthèses.

2-2-Par des insertions répétées de parenthèses dans les phrases

La notion de parenthèse est utilisée pour désigner une réalité : elle désigne un signe de ponctuation, mais aussi un procédé de construction. En tant que procédé, elle est présentée comme une « interruption provisoire d'une construction syntaxique par une proposition autonome sur les plans syntaxique et sémantique » (Patrick BACRY, 1996, p.290) ou « un fragment discursif inséré entre deux éléments d'une phrase », selon Michel ARRIVE et al. (1986, p.469).

Il faut noter que la parenthèse, en tant que procédé, peut être insérée dans la phrase par le biais de différents signes graphiques tels que les parenthèses, les tirets. Ces derniers cités sont de loin les signes de ponctuation les plus utilisés par QUENUM dans la construction du récit. Selon Marcel CRESSOT et Laurence JAMES, la construction parenthétique « est caractéristique de l'exposé scientifique qui se soucie davantage de la précision que d'élégance. Mais certains romanciers contemporains l'ont mise à la mode. [Et] affirme-t-il, A. SAUVAGEOT voit dans ce développement de la phrase parenthétique l'influence de la langue parlée sur la langue écrite… » (1980, p.258). Ce qui veut implicitement dire que des constructions phrastiques avec des parenthèses sont une pratique propre à la langue parlée que QUENUM transpose ici dans son écrit. Ci-dessous quelques exemples.

> Je ne me supportais plus, mon cœur battait avec angoisse, j'empochai ma flûte, laissai les bêtes dans le pâturage, courus à travers champs et montagnes vers le chantier où je savais (*puisque ma mère l'avait supplié d'obéir par amour pour elle et pour moi, comme elle-même me l'avait dit au pâturage)* mon père en train de trimer sur le travail administratif. P.54

> Quelques mouches étaient subrepticement entrées dans le cachot quand HOUNNOUKPO l'avait ouvert ; lorsqu'on l'ouvrit de nouveau pour l'enterrement, les mouches étaient en pleine action ; alors BOULIN et TOUPILLY dont – *coïncidence curieuse entre le bagnard et le commissaire* – les

> pères avaient été des collectionneurs d'insectes, de mouches en particulier, se mirent à discuter de la valeur des phores, « les mouches les plus vulgaires » selon BOULIN, des lucilies, des taons et des calliphores. (p.208-209)

> Non ! non ! AFFOGNON ne veut plus que vous le battiez ainsi ! AFFOGNON ne peut plus souffrir ! Il ne veut plus ! plus ! jamais plus ! Est-ce que vous le comprenez ? – sa voix faiblit et baissa soudain comme dans un rêve – Comprenez-vous ce que cela veut dire : ne plus vouloir souffrir ? AFFOGNON n'a pas demandé à naître… C'est un homme comme vous, seulement, il n'a pas de chance. Le comprenez-vous ? Le comprenez-vous ? (p.184)

A l'analyse, la parenthèse représente une idée, une impression ou une information complémentaire venue à l'esprit du locuteur lors de l'émission de sa phrase et qu'il a jugé bon de noter avant de reprendre son cours normal. En d'autres termes, comme le font remarquer Marcel CRESSOT et Laurence JAMES, les parenthèses semblent « correspondre au désir de marquer la continuité de la phrase, qui semble trouver en elle-même un nouvel élan, un nouveau dynamisme, continuité visant à associer dans un même mouvement de pensée plusieurs plans de souvenirs ou d'expérience. » (1980, p.258). Ce sont donc des constructions qui rappellent de toute évidence le rythme de la communication orale, à l'instar de celles contenant des répétitions de mots.

2-3-Par des constructions avec des répétitions de mots ou groupes de mots

Dans le corpus, nombreuses sont les constructions phrastiques qui ont été purement et simplement reprises, comme si QUENUM avait voulu rendre compte des phrases telles qu'elles ont été pensées. Au lieu de les réadapter à la réalité de l'écrit, il semble avoir préféré de les rendre de façon brute ou originale. Nous parlons donc ici de répétitions simples. En effet, selon Patrick BACRY, « la répétition la plus simple apparaît lorsque les mots ou groupes de mots sont répétés dans le même membre de phrase… » (1996, p.164), en témoignent les exemples ci-dessous.

> AFFOGNON criait d'abord qu'on pouvait le tuer, il ne porterait plus le fardeau ; mais les coups redoublaient, aussi n'en pouvant plus, se mit-il à hurler comme un fou **:** *Non ! non* ! *AFFOGNON ne veut plus* que vous le battiez ainsi ! *AFFOGNON ne peut plus* souffrir ! Il ne veut *plus* ! *plus* ! jamais *plus* ! Est-ce que vous le comprenez ?... (p.164)

> Les gens se rendit compte de ce dont il s'agissait et, affolés, se mirent à pousser des cris de détresse : « *les criquets ! les criquets ! les criquets* ! … » (p.37)

Dans l'exemple 1, le phénomène de répétition touche une pluralité d'éléments dans les propos d'AFFOGNON. Il s'agit des mots et groupes de mots tels que ***« non »***, ***« plus »*** et ***« le comprenez-vous ? »***, lesquels rythment la phrase. Ces répétitions simples n'ont ici rien de superflu. Elles ont une valeur expressive indéniable, car elles se posent comme un moyen que QUENUM met dans la bouche du personnage d'AFFOGNON pour donner plus de force à l'expression de son ras-le-bol face aux durs traitements que l'on lui inflige. Exténué, exaspéré par la souffrance sous le poids de laquelle il ploie, AFFOGNON répète ces mots comme pour amener ses bourreaux à bien entendre et à bien comprendre ce qu'il leur dit. Il n'est pas, si l'on devrait voir les choses sous un autre angle, responsable de la situation qu'il vit, car il « n'a pas demandé à naître ».

On voit donc clairement par ces phrases que QUENUM a préféré à la façon commune d'écrire cette structure particulière qui semble être pour lui une meilleure manière de rendre compte du ressenti du personnage d'AFFOGNON. Il y a donc pour cet écrivain africain une volonté manifeste d'utiliser autrement la langue écrite pour donner un caractère original à certaines de ses communications écrites. Ce qui n'est pas sans rappeler cet appel d'Ahmadou KOUROUMA : « Les Africains ayant adopté le français, doivent maintenant l'adapter et le changer pour s'y trouver à l'aise, ils y introduiront des mots, des expressions, une syntaxe, un rythme nouveau. » (1988, p.6). Et on le voit, cette façon d'écrire, ce style, rapproche l'écrit de l'oral. Et, il faut le noter, cette façon d'écrire intègre aussi des constructions de phrases avec des rythmes interrompus.

2-4-Par des constructions au rythme interrompu

En parcourant le corpus, il nous a été donné d'observer que des phrases quenumiennes ont vu leurs rythmes interrompus de diverses manières. Ces interruptions résultent, d'une part, du fait d'insérer des parenthèses, qui sont en effet des idées non indispensables, non nécessaires. Ici, nous l'avons signifié précédemment, l'interruption n'est pas définitive, mais elle est une suspension du rythme de la phrase principale au profit de l'élément inséré, et juste après cet élément, la phrase renoue avec son rythme normal. C'est ce que dit Germain KOUASSI en ces termes :

> Au niveau rythmique, on sait que la phrase, le syntagme ou le mot encadré par des parenthèses ou des tirets a vocation à être prononcé sur une gamme inférieure à la gamme de l'énoncé principal : la voix qui court sur l'énoncé principal adopte ou doit adopter ici une pause qui permette la démarcation nette entre le texte intégrant et le texte intégré. (2006, p.38).

D'autre part, nombreuses sont les phrases ou les idées qui ne sont pas émises d'un seul trait. Le locuteur commence sa phrase et il s'arrête de parler un moment. Puis il la reprend. Dans ce deuxième cas, l'interruption est marquée par des points de suspension. Ces interruptions par les points de suspension dans les phrases quenumiennes, lorsqu'elles sont à l'intérieur de la phrase, sont l'expression du sentiment qui anime le locuteur. Mais il nous est donné de remarquer, avec Martin RIEGEL et al. que « placés en fin de phrase, les points de suspension marquent une pause prosodique et syntaxique comme un point simple, mais ouvrent un prolongement sémantique. » (1994, p.91) Ci-dessous quelques exemples qui illustrent ces propos.

> Le devin parlait encore quand ma mère, les larmes aux yeux et secouée de sanglots, vint nous annoncer : « *Nous sommes perdus !... perdus !* **…** une vache et deux chèvres viennent encore *de ... de* **…** mourir sous mes yeux ! Ce n'est pas normal ! c'est injuste que nous soyons *aussi* **…** si rudement éprouvés en moins d'une journée ! » (p.34)
>
> « *Déshérité ...* murmurai-je en sortant comme ivre et assommé. Non, je n'attendais rien, mais rien de mes parents ; je n'avais jamais compté sur eux pour vivre : n'empêche, la brutalité et l'absurdité de cette déchéance m'ont *bouleversé… jusque* **…** jusqu'à *l'âme* **…** » (p.70)
>
> Je n'imite personne ; tu as tort de t'en prendre aux gens du sud. Je t'ai dit avoir eu des pressentiments, ensuite des rêves qui jamais n'avaient cessé de mettre la réalité devant mes yeux ; enfin j'ai décidé d'aller surprendre la vérité, je l'ai vue,

> je l'ai saisie. Tu ne peux nier ce que j'ai vu. Par Allah ! AHOUNA, cette jeune fill
>
> Je ne la connais pas ! je ne l'ai jamais rencontrée ! dis-je avec fermeté.
>
> AHOUNA ? **…** Pourquoi recommences-tu à mentir ? Pourquoi persistes-tu à mentir ? Prends une autre femme si ton cœur t'en dit. (p.p.132-133)
>
> « Je vous ai dit de partir, comprenez-vous ? Oui ou non ?
>
> On vous aura peut-être dit du mal de moi, mais … mais **…** par Allah, je n'ai aucune arrière-pensée contre vos bêtes en …
>
> Fi chez-moi la paix ! disparaissez ! imbécile ! **…** je n'ai que faire de vos arrière-pensées ! » (p.138)

Quand nous prenons le cas de l'exemple 1, nous y observons cinq apparitions des points de suspension, ce qui veut dire que l'allocution de MARIATOU, la mère d'AHOUNA (le personnage principal de l'œuvre) a été interrompue à cinq reprises. Ce discours entrecoupé est l'expression de toute l'émotion qui la secoue devant les ravages que fait la maladie du charbon au sein de leur troupeau de bétails. Comme si les points de suspension seuls ne suffisaient pas à exprimer tout ce sentiment, QUENUM leur associe un autre signe de ponctuation, notamment le point d'exclamation, reconnu comme un signe qui rend compte du sentiment du locuteur. Cette association de signes de ponctuation dans « *Nous sommes perdus !... perdus !* **…** » est des plus expressive, car les points de suspension, en suivant les points d'exclamation, ajoutent ici à leur valeur émotive : *« une vache et deux chèvres viennent encore de … de* **…** *mourir sous mes yeux !»*

QUENUM nous offre ainsi un écrit oralisé, c'est-à-dire une transcription pure et simple de l'expression orale. Il se sert donc des moyens que lui offre la langue française pour valoriser la civilisation de l'oralité à laquelle il appartient. Et l'intrusion dans le récit de bien d'autres éléments tels que les contes, les proverbes et les chants achève de convaincre de l'intention de QUENUM de donner vie à sa culture, à sa civilisation par le moyen même d'expression de la culture de l'autre, la culture étrangère.

3-*Un piège sans fin* : une technique narrative qui rappelle la culture orale africaine

Avec l'avènement de l'écriture sur le continent du fait de la colonisation, l'Afrique, comme l'a dit Jacques CHEVRIER, va passer d'une civilisation de l'oralité à une civilisation de l'écriture (1984, p9). Pourtant les vestiges de l'oralité, les éléments qui caractérisent la culture orale africaine sont convoqués dans cette création romanesque d'Olympe Bhêly QUENUM, notamment les contes, les proverbes et les chants. Un intérêt particulier leur sera accordé à cette dernière étape de notre travail.

3-1-Par l'insertion de contes dans le roman

Le conte revêt un caractère on ne peut plus important dans la société africaine. « Art de la parole, le conte africain est aussi et en même temps une littérature totale qui tient à la fois de tous les genres (récits, théâtre, poésie, chanson, épopée) et qui a besoin pour s'exprimer, non seulement d'un narrateur, mais aussi de la présence, au mieux de la participation d'un agent rythmique et d'un auditoire actif », affirme Pierre N'DAH (1983, p.23).

Selon TOUOUI BI IRIE Ernest, « le conte a été transmis à l'homme par Kazan Bali (Le Dieu Créateur). Comme Il nous a donné la parole pour nos besoins, Il nous a

également apporté le conte pour nous distraire et pour l'éducation de nos enfants. » (2014, p.107).

Dans le *Dictionnaire de la langue française, Tome 1*, Jean GIRODET définit le conte comme un « récit d'aventure imaginaire, distinct du roman par sa brièveté et de la nouvelle par son rejet de la vraisemblance » (1978, p.569). Le conte est une forme de littérature dont la transmission se fait, en Afrique, de bouche à oreille, c'est-à-dire par voie orale. C'est un pan de la littérature orale qui revêt, comme nous le disions tantôt, une grande importance pour les sociétés africaines. Et plus qu'un moyen de divertissement, les traditions orales

> ont pour principes de fixer et de diffuser, au plan diachronique, les mœurs, les faits et les expériences accumulés de génération en génération. En répétant ces expériences par le mécanisme de l'oralité, les traditions orales contribuent à une perception spécifique du monde, ce qui a pour corollaire d'élaborer un type culturel donné. De la sorte, elles exercent une action qualitative déterminante sur un groupe d'individus ou une communauté en fonctionnant non pas comme de simples récits, mais comme un véritable courant de pensée qui finissent par être acceptées ou reconnues par la collectivité comme un patrimoine commun. Ce qui constitue le substrat de ces récits apparaît comme des principes d'éducation, d'éthique et de spiritualité, note TOUOUI BI IRIE Ernest (2001, p.42).

Mais, comme on le constate aujourd'hui, ce pan de la littérature orale qu'est le conte semble avoir trouvé, grâce à la langue écrite qu'est le français, un autre moyen d'expression. Ci-dessous un exemple à titre illustratif.

> C'est vrai, mais dans des circonstances pareilles à celles où nous vivons – ce qui d'ailleurs n'a jamais eu lieu à Zounmin – nos pères, à bout de souffre comme je le suis, recouraient à la morale des contes et à leur sens symbolique, dit le vieillard, qui commença un de ces contes dahoméens rendu aujourd'hui célèbre par l'auteur d'Au pays des Fons :
>
> « Trois hommes, un jour, firent un pari. Le premier dit : « Quand ma mère mourra, je ne l'enterrai pas avant d'être allé chez la nymphe du lac Nohoué demander une pierre de son lit. » Le second dit : « Si ma mère vient à mourir, je parie que je ne la mettrai pas en terre avant d'avoir obtenu un linceul des mains du tonnerre. » Le troisième dit : « Moi j'enterrerai ma mère avec la queue d'un lion vivant ! » Le premier homme perdit sa mère. Il courut au bord du Nohoué et se jeta à l'eau. Au fond de l'eau, il se trouva en présence de l'ondin : « Ne sais-tu pas, lui dit le génie, que ma demeure est interdite aux gens de ton espèce et ceux qui s'y hasardent ne s'en retournent plus ?
>
> -Oui, répondit l'homme, mais grand génie, sauve-moi ! J'ai soutenu à mes amis que je ne mettrai point ma mère en terre sans t'avoir demandé auparavant une pierre de ton lit ; ma mère vient de mourir ! » Le génie eut pitié de lui et lui remit une pierre de son lit. Peu après, le second perdit sa mère. Il se rendit chez le Tonnerre. « Que cherches-tu ici ? lui demanda le dieu.
> -Grand dieu, répondit-il, pardonne ma hardiesse ; ma mère vient de mourir, et si tu n'as pas pitié de moi, je ne pourrai l'enterrer, car j'ai parié de ne l'enterrer qu'avec un linceul du dieu Tonnerre. » Le Tonnerre eut pitié de lui et lui donna un linceul. Le troisième homme perdit sa mère. « Serais-je le seul qui ne ferait pas honneur à ma parole ? » s'écria-t-il en se lamentant. Puis, après un moment de réflexion, il dit à sa femme : « Je vais à la recherche d'un lion vivant ; veille sur le corps de ma mère, et si demain je ne suis pas rentré, soulève le couvercle de la

calebasse placée derrière ma case ; si le sang qui y est entre en ébullition, donne du ragoût de chair de tortue à mes chiens, et lâche-les. » Il marcha droit devant lui et parvint, à la tombée de la nuit, à une caverne retirée. Une vieille femme en sortit et lui adressa vertement la parole : « Ne sais-tu pas que tu es ici dans la demeure des lions et qu'aucun être humain ne s'aventure impunément en ces lieux ?

-Oui, sanglota l'homme, je sais tout ce que je risque en venant en ces lieux ; mais sauve-moi : j'ai juré de n'ensevelir ma mère qu'avec une queue de lion. Si tu ne me sauves pas, j'expose l'auteur de mes jours à être privée des honneurs de la sépulture. » La vieille femme – qui est la gardienne des lions – réfléchit et dit : « Je te cacherai sous un pot ; quand les lions rentreront, tu ne bougeras pas. Quand tu entendras : Hounou ! Hounou ! gben ! ne bouge pas davantage, ils seront encore éveillés. Mais quand tu entendras "Hitô" ! "Hitô" ! ils seront endormis ; sors, coupe une queue et sauve-toi ! » Au baisser du jour, les lions rentrèrent de leur chasse et se mirent à agacer la gardienne : « Nous sentons la présence de chair à manger ! » rugirent-ils longuement en soulevant la tête et en humant l'air. Mais la vieille tint bon. Harassés, les lions prirent la position du repos. Bientôt on entendit : « Hounou ! Hounou ! gben ! » Puis ce fut : « Hitô ! Hitô ! » Les lions dormaient. Notre homme souleva son abri, coupa une queue de lion et se mit à fuir. Un rugissement strident mit toute la caverne en émoi. Les lions s'élancèrent à la poursuite de l'audacieux personnage. Traqué, celui-ci dit une incantation et, aussitôt, surgit entre lui et les félins en furie un immense brasier. Les lions dirent aussi une incantation et le brasier s'éteignit. L'homme fit surgir un fleuve et les lions le desséchèrent. Puis ce furent d'insondables précipices, une impénétrable forêt, etc. chaque fois, les lions surmontèrent la difficulté. A bout d'incantations, notre aventurier grimpa au haut d'un fromager. Les lions entourèrent l'arbre. L'homme était perdu… à moins que ses chiens… En fait, il y avait trois jours qu'il était parti, et les chiens n'avaient été lâchés. Sa femme, abîmée par la douleur devant le corps de sa belle- mère qu'elle veillait nuit et jour, avait oublié de surveiller la mystérieuse calebasse. Un taon, par hasard, se posa sur sa jambe ; d'un geste rapide et adroit, elle l'abattit. A la vue du sang qui en jaillit, elle se rappela la consigne. Quand elle courut près de la calebasse, le contenu en avait bouilli à tel point qu'il s'était répandu par terre. Lestement, elle apprêta du ragoût avec une tortue, en fit manger aux chiens et les lâcha. Les chiens galopèrent de toute l'agilité de leurs pattes et partirent droit au secours de leur maître en détresse. Il était temps : les lions, pour hâter leur vengeance, s'étaient mis à la besogne avec les dents et les griffes et « en dix clins d'œil » allaient être maîtres de la situation lorsque les chiens survinrent. Ce n'était pas des chiens ordinaires : ils avaient été rituellement immunisés et pouvaient, sans crainte, lutter contre des lions. Le combat dura le temps « d'aller d'Abomey à Kanan » - trois heures environ – et aucun lion n'en sortit vivant. (Un piège sans fin p. 49 à 52)

Avec l'insertion du conte, QUENUM suspend provisoirement le cours de l'histoire réelle qui fait l'objet du récit. L'important ici, c'est que cette place accordée au conte dans cette œuvre romanesque est doublement bénéfique pour le lecteur, dans la mesure où il est non seulement porteur de moralité, mais aussi cela constitue un rappel de notre culture que l'auteur semble vouloir faire cohabiter avec la culture impérialiste occidentale, comme pour marquer son refus implicite de voir cette culture africaine mourir. La présence de proverbes nous fortifie aussi dans cette idée.

3-2-Par l'insertion de proverbes dans le roman

Outre les contes, l'on note la présence de nombreux proverbes, qui sont aussi source d'instruction et constituent un élément incontestable du patrimoine culturel africain. QUENUM les a donc insérés dans le récit pour véhiculer des messages au lecteur. Selon Jean-Pierre MAKOUTA-M'BOUKOU, « Les proverbes sont une forme poétique très répandue en Afrique Noire. Elle est surtout en usage dans les cours de justice traditionnelles. » (1985, p.70) Présenté comme la « forme de pensée la plus concise, le proverbe exige en principe l'âge, la raison, l'expérience, la réflexion. Et c'est pourquoi cette forme poétique est l'apanage de la couche populaire la plus mûre, habituée à réfléchir », ajoute MAKOUTA M'BOUKOU (1985, p.70). Fils d'un continent auquel l'on attribue une civilisation de l'oralité, insérer cet élément de sa culture dans son œuvre romanesque est sans doute pour OLYMPE-BHELY QUENUM une façon d'affirmer ou de revendiquer son appartenance à cette culture pleine d'enseignements, pleine de richesses. L'expression au moyen de proverbes ou leur maitrise se pose comme un art de s'exprimer. Plus qu'une marque d'éloquence, leur usage témoigne aussi de la maturité d'esprit, de la sagesse du sujet parlant. Et tout authentique africain, du moins celui qui veut se réclamer comme tel, a cette propension d'en faire usage en situation d'échange ou de communication. C'est ce que fait QUENUM par son personnage AHOUNA dans la séquence ci-dessous :

> Cette aversion m'amenait à regretter que mon père et ma mère n'eussent pas eu d'autres enfants, ou que mon père ne fût pas polygame. Mais aucun fleuve ne roule ses eaux à rebours : me trouvant face au fait accompli, j'aidais mes parents à cultiver une partie de nos champs, à l'ensemencer, à en récolter les produits ou à conduire nos bêtes au pâturage. (*Un piège sans fin*, p.14)

Outre les contes et les proverbes, il faut souligner, en dernier lieu, que l'attachement de QUENUM à sa culture africaine a été aussi affirmé par la présence de chants dans le roman.

3-3-Par l'insertion de chants dans le roman

Un chant est en général d'une portée rythmique remarquable. C'est un fait qui revêt un caractère presqu'indéniable, dans la mesure où il est bâti sur un refrain, lequel se pose comme un fait hautement important dans la création du rythme. Le retour à une sonorité dans les chants écrits que nous appelons poèmes est une sorte de refrain qui crée un certain rythme.

Dans notre corpus, les chants sont de loin les plus utilisés. Ils sont présentés en français, mais aussi en langue locale. En voici quelques exemples.

> Terre, t'avais-je jamais dérangée ?
> Te creuserais-je maintenant sans y être contraint ?
> N'eût été la volonté du commandant, serais-je en
> train de te creuser ?
> Le commandant a dit :
> Il faut mettre la terre à nu,
> Il faut la creuser,
> Il faut la retourner,
> Il faut la niveler,

Puis la retourner,
Puis la fouiller,
Puis la cribler,
Et la reniveler,
Et l'arroser,
Et la battre :
Car il faut agir !
Le commandant a dit qu'il faut que tu deviennes une route,
Et moi j'obéis,
Et tu seras une route.
Terre, t'avais-je jamais dérangée ?
Te creuserais-je maintenant sans y être contraint ?
N'eût été la volonté du commandant, serais-je en
train de te creuser ? (pp.54-55**)**

Fanikata, Fanikata !
L'heureux Fanikata a une fille.
Une jeune fille belle comme le jour,
Gracieuse comme ma sœur Séitou.
Fanikata, Fanikata !
Heureux Fanikata !
Votre fille est aussi belle que ma sœur.
Anatou a un regard divin,
Un corps de déesse,
C'est pour elle seule que désormais je voudrais
Chanter,
Jusqu'à l'extase … Jusqu'à l'extase.
Anatou, Anatou !
Fille de Fanikata,
Je sens que ma vie va prendre une autre tournure,
Tout simplement parce que je vous ai vue,
Et que je sens que je vous aime ! (p.91)

Yé do tome bo do ha ba mi wê,
Yokpo le do tome bo da ha bami wê,
A do gbé mi on, ahoo,
Medé ma do gbé mi houn, ahoo
Me ni gbo :
Adjâ éba houékpo
Adjâ lo non I houé,
Adjinakou ma non gon daa ton houé,
Étêwê énasso mi do wâ?
Nou tê kpossin gbêtô nasso gnin do wâ do
Wêkêmê?
Adjâ éba houékpo
Adjâ lô non I houé,
Adjinakou ma ton gon dâ ton houé. (p.129)

Dans ces chants, plus précisément le premier, les nombreuses reprises de « *il faut* » fonctionnent comme un refrain qui vient non seulement rythmer le chant, mais aussi exprimer au lecteur aussi bien le nombre important de tâches à accomplir que la complexité de celles-ci.

C'est un chant qui semble être au rythme de l'effort, au rythme de la souffrance, la souffrance liée au travail, le travail de l'esclavage.

Ne pouvant pas marquer par écrit son ressenti face à de nombreuses situations heureuses ou malheureuses, parce que n'ayant pas inventé de système d'écriture, le chant, élément culturel, se pose pour l'homme noir comme l'abri de sa mémoire pour capter, figer et transmettre un message, un enseignement, un vécu, etc.

Il faut retenir de cette troisième partie que le chant, les proverbes et les contes sont des éléments de la tradition africaine. Ils semblent être sollicités par QUENUM pour permettre au lecteur de se retrouver, de se replonger dans sa culture africaine, et aussi pour l'égayer et lui donner une certaine envie d'aller jusqu'au bout du récit, comme le faisaient dans l'Afrique traditionnelle les conteurs face à leurs auditoires rassemblés en plein clair de lune ou autour d'un feu de bois. Ces éléments propres à la société orale africaine sont loin d'être sans importance. Ils sont importants pour ceux qui vivent directement la narration du conte en tant que spectateur car, comme le dit TOUOUI BI IRIE Ernest (2001, p.47),

> Le soir, lorsque se couche le soleil et que remis des labeurs de la journée pour dîner, les villageois se retrouvent autour d'un feu ardent ou d'une lampe tempête, il s'agit pour eux d'oublier, pendant cet instant précis, toutes sortes de querelles à la peau dure qui résisteraient encore malgré toutes les tentatives de règlement. C'est un moment de communion dans la douceur d'un chant de paix rendu possible par les mouvements alternés du conteur et de son agent-rythmique se suivant comme une ombre et son repère …

Les chants, contes et proverbes sont aussi importants pour les lecteurs. C'est ce que disent FARY KA et SONJA FAGEBERG DIALLO en ces termes : « le fait de voir les connaissances et les informations locales valorisées sur du papier imprimé constitue souvent une motivation supplémentaire pour les lecteurs. » (2005, p.30).

Conclusion

Ce travail, pour rappel, s'est voulu une étude du rythme de la phrase d'Olympe-Bhêly QUENUM dans son œuvre *Un piège sans fin*, laquelle ne manque pas de dresser un sombre tableau de la période coloniale où l'homme blanc exerçait sa domination à tous les niveaux sur les peuples africains. L'objectif était de montrer en quoi ses constructions phrastiques et l'œuvre dans son ensemble étaient pour l'auteur l'expression d'une revendication de sa civilisation de l'oralité. Nous appuyant sur les grammaires normative et transformationnelle, nous sommes parti d'une étude théorique de la notion de rythme de la phrase française pour arriver, de façon pratique à une analyse des phrases quenumiennes. Il faut noter que **l**'étude du rythme dans les constructions phrastiques d'Olympe-Bhêly QUENUM dans *Un piège sans fin* a permis de comprendre que le rythme chez cet écrivain est le fait d'un écrit calqué sur le modèle de la langue parlée ou communication orale, laquelle selon Georges GALICHET et al., « cherche à simplifier, à ramener la langue aux formes les plus faciles à employer. » (1969, p.322). Le rythme, en effet, est plus observable dans les phrases périodiques, sa structure récurrente est pluri ternaire. En réalité, l'auteur construit de longues phrases dans lesquelles, par des procédés rythmiques, il fait évoluer le récit. Aussi, à côté de ces constructions rythmiques relevant de la langue orale, s'ajoutent d'autres faits linguistiques, à savoir des répétitions de mots ou groupes de mots, des insertions de

parenthèses, etc. Et comme si cela ne suffisait pas, il va conjuguer par la même occasion à ses constructions phrastiques oralisées des éléments reconnus comme appartenant à la littérature orale, notamment les contes, les proverbes et les chants. De ce qui précède, il apparait évident que le rythme chez QUENUM est bien une marque de l'oralité derrière laquelle il fait la promotion de sa civilisation de l'oralité africaine.

Références bibliographiques

Corpus :

BHÊLY-QUENUM Olympe, *Un piège sans fin*, Paris, Présence africaine, 1985, 258 p.

Ouvrages

ARRIVE Michel, GADET François, GALMICHE Michel, 1986, *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française***,** Paris, Flammarion.

BACRY Patrick, 1996, *Les figures de style*, Paris, Belin.

CHEVRIER Jacques, 1984, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.

CRESSOT Marcel, 1980, *Le style et ses techniques, 10ème édition*, Paris, P.U.F.

DUBOIS Jean et LAGANE René, 1969**,** *Grammaire structurale du français : la phrase et ses transformations*, Paris, Larousse.

FARY KA et SONJA FAGEBERG DIALLO, 2005, *Langue africaines, de l'oralité à la publication : guide du développement de la langue écrite*, Abidjan, Inwent.

GALICHET Georges, CHATELAIN Louis et GALICHET René, 1969, *Grammaire française expliquée*, Paris, Charles-Lavauzelle et Cie.

GEORGIN René, 1973, *Guide de langue française*, Paris, Edition André Bonne.

GREVISSE Maurice, 2006**,** *Le petit Grevisse, 13ème édition*, Bruxelles, Editions De Boeck.

KOUASSI Germain, 2006, *La poésie de Césaire par la langue et le style : l'exemple du Cahier d'un retour au pays natal*, Paris Edition Publibook.

MAKOUTA-M'BOUKOU Jean-Pierre, 1985**,** *Les grands traits de la poésie négro-africaine : Histoire – Poétiques – Significations*, Abidjan.

N'DA KAN Pierre, 1983, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L' Harmattan.

PEYROUTET Claude, 2002**,** *Style et rhétorique*, Paris, Nathan/VUEF.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean Christophe et RIOUL René, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.

TOUOUI BI IRIE Ernest, 2014, *Expression et socialisation dans les contes gouro de Côte d'Ivoire*, Tome 1, Paris, L'Harmattan.

Articles de revue

KOUROUMA Ahmadou, 1988, Revue *Diagonale**s*** N*7 du mois de Juillet, pp. 4-6.

TOUOUI BI IRIE Ernest, 2001, « Le cercle de conte comme unité symbolique chez les Gouro de Côte d'Ivoire », extrait de la Revue *En – Quête N*8*, éditions Presses Universitaires de Côte d'Ivoire, p.41.

Dictionnaires

Dictionnaire de l'Académie française, Tome 1, 9ème édition, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

Dictionnaire de la langue française (A-H), *Tome 1*, 1976.

Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires, Paris, Editions Dictionnaires Le Robert, 2005.

Dictionnaire *Le Nouveau Littré 2006, édition augmentée et mise à jour*, Paris, Garnier, 2005, 1957.