

cA rgo

Revue Internationale d'Anthropologie Culturelle & Sociale

Paroles d'AFRIQUE



Publiée par : Le Centre d'Anthropologie Culturelle (CANTHEL)
de l'université Paris Descartes – Sorbonne Paris Cité

Le Musée d'ethnographie de l'université de Bordeaux

Le laboratoire Aménagement, Développement, Environnement
Santé, Sociétés (ADES), CNRS – université de Bordeaux

Avec le soutien de l'Institut Universitaire de France

Rédaction : 45 rue des Saints-Pères,
75006 Paris - France

Périodicité : deux numéros par an

Directeur de la publication :

Frédéric Dardel, président de l'université Paris Descartes

Rédacteurs en chef :

Francis Afférgan, Erwan Dianteill

Rédactrices en chef adjointes :

Nadège Mézié, Delphine Manetta

Coordinatrice éditoriale :

Marine Christille, (Faculté SHS/université Paris Descartes).

Comité scientifique :

Marc Augé (EHESS),

Georges Balandier (université Paris Descartes/EHESS),

Carmen Bernand (université Paris Nanterre),

Claude Calame (EHESS),

Jean-Paul Colleyn (EHESS),

Maurice Godelier (EHESS),

Bertrand Hell (université de Franche-Comté),

Danièle Hervieu-Léger (EHESS),

Deborah Kapchan (université de New York),

Marshall Sahlins (université de Chicago),

Bernard Valade (université Paris Descartes),

Francis Zimmermann (EHESS)

Comité de rédaction :

Serge Bahuchet (MNHN),

Serena Bindi (université Paris Descartes),

Philippe Chaudat (université Paris Descartes),

Sophie Chave-Dartoen (université de Bordeaux),

Christian Coiffier (MNHN),

Saskia Cousin (université Paris Descartes),

Vincent Delecroix (EPHE),

Thomas Fillitz (université de Vienne),

Mondher Kilani (université de Lausanne),

Cécile Leguy (université Sorbonne Nouvelle),

Wilfrid Landry Miampika (université d'Alcala),

Alain Pierrot (université Paris Descartes),

Roger Renaud (université Paris Descartes),

Valérie Robin Azevedo (université Paris Descartes),

Zhe Ji (INALCO)

Conception graphique :

Michel Tournier - prépresse (université Paris Descartes).

Photo de couverture :

Visuel de l'Exposition « Paroles d'Afrique »

Anne-Perrine Couët - Guillaume Delamarche

cA rgo

Revue Internationale d'Anthropologie Culturelle & Sociale

Le Musée de L'Homme, après six ans de fermeture, a rouvert ses portes le 17 octobre 2015. C'est un événement considérable pour l'anthropologie française, car cette renaissance symbolise le resserrement de liens distendus entre les différentes composantes de l'anthropologie, ce dont nous pouvons nous réjouir. En effet, la création du musée du quai Branly a vidé les collections de l'ancien musée de l'Homme de sa collection d'ethnologie afin de constituer un « musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques » ayant une orientation plus esthétique que scientifique. Depuis 2006, le musée du quai Branly s'intéresse fort peu aux origines de l'homme ou à son évolution culturelle ; quant à l'ethnologie, elle y est surtout présente à condition d'être spectaculaire. Ce parti pris a pu conduire à certaines réussites remarquables en anthropologie de l'art, mais il néglige aussi toute une partie essentielle de la science de l'homme. Le nouveau musée de l'Homme a en revanche conservé ses collections de préhistoire et de paléanthropologie physique, à partir desquelles se développe l'exposition permanente. Le programme scientifique de cette nouvelle institution correspond en fait, implicitement, aux quatre dimensions épistémologiques de l'anthropologie identifiées par Franz Boas en 1904. La première concerne la naissance il y a environ deux millions d'années et l'évolution biologique du genre *Homo* jusqu'à l'*Homo sapiens*, deux cent mille ans à peu près avant notre ère. La deuxième s'appuie sur la préhistoire, c'est-à-dire de la connaissance du mode de vie des humains jusqu'à la fin du néolithique, ce qui comprend l'étude de la culture matérielle comme celle des représentations pariétales du paléolithique. L'ethnologie, c'est-à-dire l'étude de la diversité culturelle contemporaine, est au cœur des interrogations de l'anthropologie sociale et forme une autre facette de l'anthropologie. Enfin, l'anthropologie linguistique est le quatrième pilier de la discipline. Le nouveau musée de l'Homme lui accorde symboliquement une grande importance puisque les visiteurs sont accueillis par le mot « Bienvenue », traduit dans une multitude de langues.

C'est précisément dans ce quatrième champ, celui de l'étude du langage, de ses formes et de sa pratique, que se situe le dossier présenté dans ce numéro. Ces « paroles d'Afrique » ont donné lieu à une exposition au musée d'ethnographie de Bordeaux, institution qui a toujours été fidèle à la vocation scientifique de l'anthropologie, dans sa multiplicité. C'est aussi le cas de ce numéro de Cargo, fidèle en cela à Franz Boas.

Francis Affergan, Erwan Dianteill

Éditorial P. 2

Dossier : Paroles d'Afrique

Coordonné par Jean Derive et Cécile Leguy

- Introduction, Jean Derive et Cécile Leguy P. 5

1^{ère} partie : Les représentations endogènes de l'exercice de la parole

- Christiane Seydou
La parole dans la culture peule : notions, représentations, pratiques P. 13
- Paulette Roulon-Doko
Le maniement de la parole : un art de vivre chez les Gbaya de RCA P. 27
- Jean Derive
La parole dans la culture mandingue :
l'exemple des Dioula de Kong (Côte d'Ivoire) P. 39
- Jean Derive
Quelques réflexions, en guise de bilan, sur les représentations autochtones de
la parole en Afrique P. 51

2^e partie : L'utilisation de la parole patrimoniale

La parole traditionnelle dans les nouveaux médias

- Daniela Merolla
Littérature orale et nouveaux médias : l'exemple de *Verba Africana* P. 61
- Graham Furniss
L'évolution de la parole patrimoniale haoussa dans de nouveaux contextes
médiatiques : l'exemple des pérégrinations du motif traditionnel
d'un conte-type au théâtre, au livre et à la vidéo P. 71
- Anne-Marie Dauphin-Tinturier
La récupération de la parole patrimoniale à de nouvelles fins dans l'Afrique moderne
- Anne-Marie Dauphin-Tinturier
Du rôle du *cisungu* dans la région de parler bemba en Zambie P. 85
- N'Diabou Séga Touré
Référence à la parole patrimoniale dans les slogans publicitaires au Sénégal P. 101

Comptes rendus

- Anna M. Diagne, Sascha Kessler et Christian Meyer (dir.), *Communication wolof et société sénégalaise. Héritage et création*, Paris, L'Harmattan, 2011.
par Jean Copans P. 125
- Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob et Maria Manca (dir.), *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Éditions Kimé, 2010.
par Alice Degorce P. 129
- Jean Derive, *L'art du verbe dans l'oralité africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.
par Cécile Leguy P. 133
- Sandra Bornand et Cécile Leguy, *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Armand Colin, 2013.
par Katell Morand P. 137
- Daniela Merolla, Jan Jansen et Kamal Naït-Zerras (eds.), *Multimedia research and documentation of oral genres in Africa : the step forward*, Zürich, Lit Verlag, 2012.
par Maria Texeira P. 139
- Ursula Baumgardt (dir.), *Représentations de l'altérité dans la littérature orale africaine*, Paris, Karthala, 2014.
par Paulette Roulon-Doko P. 143

Introduction

Jean Derive est professeur émérite à l'université de Savoie et chercheur au LLACAN (Langage, Langues et Cultures en Afrique Noire - UMR 8135 du CNRS). Ses thèmes de recherche ont porté principalement sur la littérature comparée (littératures africaines, francophonie) et sur l'ethnolinguistique (oralités africaines).

Cécile Leguy est professeur d'anthropologie linguistique à l'université Sorbonne Nouvelle- Paris 3 et membre du LACITO (Langes et Civilisations à Tradition Orale - UMR 7107 du CNRS). Ses recherches de terrain sont en grande partie consacrées aux modalités de la communication en Afrique de l'Ouest.

Jean Derive,
université de Savoie/LLACAN

Cécile Leguy,
université Sorbonne Nouvelle/LACITO

Le colloque dont sont issues les contributions publiées dans le présent dossier de *cArgo* s'est tenu du 10 au 15 décembre 2012 à Bordeaux, en marge d'une exposition consacrée aux *Paroles d'Afrique* présentée d'octobre 2012 à mai 2013 par le Musée d'Ethnographie de Bordeaux (MEB), sous le commissariat de Sandra Bornand et Cécile Leguy, en partenariat avec l'UMR Langage, Langues et Cultures d'Afrique Noire (LLACAN).

Le titre de ce dossier reprend ainsi celui du thème du colloque : *Paroles d'Afrique. Entre traditions et mutations*. Il était composé de deux axes principaux qui correspondent aux deux sections qui structurent le dossier, la seconde étant elle-même subdivisée en deux parties.

Le premier axe porte sur les représentations endogènes de l'exercice de la parole. On sait que les sociétés africaines attachent une importance toute particulière à la parole. La notion de « parole africaine » est toutefois l'objet d'un grand nombre de clichés en Occident, que l'on s'y représente une parole patrimoniale, figée dans des répertoires et des genres immuables, des paroles rituelles et magiques à l'efficacité redoutable, des paroles de louange à l'égard des puissants par leurs affidés statutaires, ou encore des palabres verbeuses à l'infini sous l'arbre du même nom... Ces clichés sont revisités ici par des spécialistes qui sont également des chercheurs de terrain, afin d'enrichir et d'affiner la connaissance sur la communication verbale en Afrique dans toute sa complexité.

La connaissance des mécanismes qui régissent les pratiques langagières est une condition essentielle pour une meilleure compréhension des enjeux culturels, mais aussi politiques et économiques, des situations contemporaines. L'utilisation de nouveaux médias permet des développements inédits de la parole patrimoniale, en investissant de nouveaux champs du discours (politiques, économiques...) ainsi qu'en élargissant l'audience jusqu'à toucher un public interethnique, tout en permettant aux communautés néo-urbaines de continuer à avoir un lien avec leur langue et leur culture d'origine, même si c'est sous une forme un peu différente de celle du contexte rural.

Le deuxième axe de ce dossier est ainsi consacré à l'utilisation de la parole pour de nouvelles modalités et selon de nouveaux objectifs.

Les représentations endogènes de l'exercice de la parole (sa nature, ses effets, sa pratique) dans quelques sociétés africaines

La voie pour accéder à cette représentation autochtone passe par une exploration ethnolinguistique minutieuse des langues locales : recensement des différents verbes, noms, expressions idiomatiques renvoyant à autant de types d'expression verbale et de communication¹ reconnues par la société. À cela peut s'ajouter l'analyse des taxinomies locales pour catégoriser les genres du discours. De telles investigations sont des clés pour aider à comprendre l'idée que chaque société se fait de sa pratique verbale, comme l'a bien mis en valeur le travail précurseur de Geneviève Calame-Griaule (2009). Trois aires linguistico-culturelles sont examinées ici, deux situées en Afrique de l'Ouest (peule et mandingue) et la troisième en Afrique centrale (gbaya).

Dans sa contribution, intitulée « La parole dans la culture peule : notion, représentations, pratiques », Christiane Seydou met en évidence l'extrême richesse du lexique peul en matière de pratique verbale, qui témoigne d'une finesse exceptionnelle dans la manière de distinguer les situations de communication, tant d'un point de vue aspectuel que fonctionnel. Dans sa conclusion, elle se demande si cette complexité de l'art verbal chez les Peuls ne tient pas en grande partie à leur qualité originelle de nomades qui ne favorise guère un investissement dans des domaines de culture matérielle. « Langue et musique, écrit-elle, sont des biens qu'on peut transporter avec soi où qu'on aille ; et, en corollaire, ce sont des biens inaliénables qui permettent de rester soi-même au milieu des autres en dépit de la dispersion due aux migrations. »

Dans l'illustration qu'elle donne à propos du maniement de la parole, tel qu'il se présente chez les Gbaya de République centrafricaine (RCA), Paulette Roulon-Doko insiste surtout sur la dimension performative de la parole qui, dans cette société, « échappe à l'homme dès qu'elle est prononcée », d'où la nécessité de développer tout un art pour en contrôler l'exercice en amont. Cet art de bien manier la parole s'apprend dès la petite enfance, à partir de procédés progressifs qui visent, à terme, à permettre à l'individu de maîtriser la « parole profonde », voire la « parole pilée » (Roulon et Doko, 2009), comme est désigné le discours proverbial dans ce contexte.

¹ - La parole, en effet, n'est pas seulement émise, elle est aussi reçue. Son exercice est à la fois oral et aural.

Cet art de la parole est un « art de vivre » dans la mesure où il s'agit, tout en permettant à chacun d'exprimer son avis – dans le cas de jugement par exemple –, de faire en sorte que l'harmonie sociale soit préservée.

Jean Derive met également en lumière le rôle fondamental de l'exercice verbal comme régulateur des tensions sociales dans le cas de la société mandingue, en étudiant plus précisément la parole telle qu'elle est conçue et vécue par les Dioula de Kong en Côte d'Ivoire. Après une analyse de la façon dont est structurée la taxinomie des discours, opposant entre autres les « paroles claires », basiques et ordinaires, aux paroles profondes dont le sens n'est pas accessible directement, il montre ensuite comment est réglée l'étiquette de la distribution sociale de la parole. Qui a le pouvoir ou le devoir de dire quel discours ? Qui a le pouvoir ou le devoir de l'écouter ? Comment l'exercice de la parole définit-il également des rapports de pouvoir et de contre-pouvoir, plus précisément dans une société hiérarchisée où, ainsi que c'est le cas ailleurs en Afrique, le rôle de porte-parole est dévolu à certaines personnes marginalisées, comme le sont les griots par exemple (Bornand, 2005 ; Camara, 1992) ?

À partir de ces trois illustrations et de quelques autres (wolof, dogon, kpèlè, etc.), une brève synthèse est proposée par Jean Derive, sous la forme de « Quelques réflexions, en guise de bilan, sur les représentations autochtones de la parole en Afrique ». Au-delà des différences évidentes et des spécificités propres à chaque société, l'auteur relève trois traits communs : en premier lieu, l'importance accordée à la parole – mise en valeur par de nombreux travaux depuis la publication du livre de Calame-Griaule cité plus haut ; en second lieu, l'existence d'une étiquette contraignante qui fait qu'on ne peut dire n'importe quoi à n'importe qui de n'importe quelle manière – cette contrainte impliquant des stratégies énonciatives comme le recours au proverbe (Leguy, 2001 ; Yankah, 1989) ou encore à la poésie (Abu-Lughod, 2008 ; Casajus, 2000), permettant d'exprimer de manière voilée ce qui ne saurait se dire ; enfin, une catégorisation de la parole fondée sur les mêmes critères (véridicité, intelligibilité, expressivité).

L'utilisation de la parole selon de nouvelles modalités et pour de nouveaux objectifs

La parole traditionnelle dans les nouveaux médias

Tous les ethnolinguistes savent bien que la nature des discours (et, tout particulièrement, leur forme) n'est pas indépendante des canaux et des supports par lesquels ils passent. Il s'agit donc, en l'occurrence, de voir comment évoluent les œuvres ou les motifs du répertoire oral d'une société lorsqu'elles intègrent de nouveaux médias et d'envisager le pourquoi de cette évolution². Au titre de cette section, deux illustrations sont proposées.

La première, par Daniela Merolla, est intitulée « Littérature orale et nouveaux médias ». Elle est d'ordre à la fois scientifique et didactique. Il s'agit :

² - Cf., à ce sujet, Ong, 2014 ; Fardon et Furniss, 2000.

- d'une part, d'examiner comment le recours aux techniques audio-vidéo et numériques permet un archivage documentaire des œuvres aux données beaucoup plus riches que l'archivage papier (au lieu du seul texte, on a tous les paramètres vocaux, musicaux, gestuels, kinésiques d'une performance restitués tels qu'ils ont été réalisés) ;
- d'autre part, d'envisager comment l'exploitation de ces nouvelles données audiovisuelles sous forme de DVD ou de Cd-rom et, surtout, du recoupement plus facile qui peut en être fait sur de tels supports (grâce à la création de liens ouvrant des perspectives en termes d'hypermédias) sont susceptibles de déboucher sur de nouvelles stratégies pédagogiques, permettant de faire mieux saisir les enjeux de l'oralité africaine.

Ces considérations s'appuient notamment sur l'expérience concrète de la création de la collection audiovisuelle *Verba Africana*, fondée en 2005, et dont Daniela Merolla est la coordinatrice. Dans cette collection, ont déjà été publiés des contes, des épopées, des chants divers en provenance de plusieurs cultures africaines³.

La seconde contribution, de Graham Furniss, « L'évolution de la parole patrimoniale haoussa dans de nouveaux contextes médiatiques », porte, quant à elle, sur les pérégrinations des motifs d'un conte-type, de l'oralité à la vidéo, en passant par le roman et le théâtre. Le conte-type en question, d'ailleurs répandu dans toute l'Afrique de l'Ouest, est connu sous le titre « conte des deux co-épouses » ou encore « conte de la mal-aimée ». Il met en scène la rivalité entre deux co-épouses, dont l'une est la favorite tandis que l'autre est délaissée. La première est mauvaise et profite de son statut pour conduire le mari aveuglé par l'amour à sa ruine. La seconde, au contraire, reste généreuse et dévouée malgré les avanies qu'on lui fait subir. À la fin du conte, les yeux du mari se dessillent enfin et les positions respectives des co-épouses s'inversent. Graham Furniss étudie comment et pourquoi la reprise de ce motif de la culture orale haoussa évolue dans la littérature et dans une réalisation vidéo.

La récupération de la parole patrimoniale à de nouvelles fins dans l'Afrique moderne

L'observation de la communication urbaine et médiatique permet de constater qu'en de multiples contextes des éléments du patrimoine oral (proverbes, motifs de contes, textes initiatiques, chansons traditionnelles...) pouvaient être utilisées à des fins didactiques au service d'objectifs propres à la société moderne : objectifs de développement (santé, agriculture, économie...), objectifs politiques (par exemple, assimilation d'un homme politique à un héros de mythe ou d'épopée...), objectifs publicitaires (par exemple, slogans détournant des proverbes connus⁴). Ces nouvelles formes d'utilisation de la parole traditionnelle à des fins détournées de sa vocation originelle sont ici illustrées par deux études.

³ - Voir en ligne : <http://www.hum2.leidenuniv.nl/verba-africana/>

⁴ - Cf. Dauphin-Tinturier et Derive, 2005

Dans la première, « Du rôle du *cisungu* dans la région de parler bemba en Zambie », Anne-Marie Dauphin-Tinturier montre comment, moyennant certaines modifications dans le rituel (suppression de certaines étapes, amalgame à d'autres rites), les chants d'initiation des femmes bemba ont pu être utilisés pour la prévention du sida. Le passage de la fonction originelle d'initiation à la fonction sanitaire est bien mis en lumière par la comparaison entre un rituel complet du *cisungu* observé par Audrey Richards en 1931 (Richards, 1956) et deux manifestations plus récentes (1989 et 1998) auxquelles a assisté Anne-Marie Dauphin-Tinturier. Lors de ces manifestations, et bien que l'initiation des filles soit alors tombée en désuétude, certaines étapes et certains chants de la cérémonie initiatique ont été récupérés pour servir de nouveaux objectifs correspondant aux préoccupations d'une époque marquée par la présence du VIH.

Dans la seconde, N'Diabou Séga Touré met en valeur les emprunts à la « parole patrimoniale » des spots publicitaires diffusés par la télévision au Sénégal : formules et thématiques, recours au « mythe d'origine », motifs de contes ou proverbes. Mais la publicité s'inspire aussi d'arts verbaux modernes comme le mbalakh ou le rap par exemple. L'auteur s'interroge sur le sens de ces formes de reprises ou de récupération de formules ou de rythmes bien connus, et même de simples termes connotés, parce qu'issus d'une chanson populaire de Youssou Ndour ou du slogan d'un grand lutteur.

Bien entendu tous les articles de ce volume ne traitent qu'une infime partie du champ de la parole en Afrique, d'autant que ce continent est caractérisé par la multiplicité de ses langues (plusieurs milliers). Il ne s'agissait donc, ici, que d'exemples destinés à faire comprendre le principe du fonctionnement de la parole en Afrique, dans la mesure où, comme l'a suggérée la contribution de synthèse de Jean Derive en conclusion de la première partie, au-delà des spécificités propres à chaque culture, beaucoup de traits communs se retrouvent de l'une à l'autre.

Références bibliographiques

Abu-Lughod L.,

2008 (1986), *Sentiments voilés*, Paris, Seuil.

Bornand S.,

2005, *Le discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*, Paris, Karthala.

Calame-Griaule G.,

2009 (1965), *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Limoges, Lambert Lucas.

Camara S.,

1992, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala.

Casajus D.,

2000, *Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris, La Découverte.

Dauphin-Tinturier A.-M. et Derive J.,

2005, *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala.

Fardon R. et Furniss G. (eds.),

2000, *African broadcast cultures. Radio in transition*, Oxford/Harare/Cape Town/Westport, Connecticut, James Currey/Baobab/David Philip Publishers/Praeger.

Leguy C.,

2001, *Le Proverbe chez les Bwa du Mali. Parole africaine en situation d'énonciation*, Paris, Karthala.

Merolla D.,

2005, *Verba Africana, African Languages and Oral Literatures* : DVD Documentation and Digital Materials, Leiden, IFZ Leiden University.

En ligne : <http://www.hum2.leidenuniv.nl/verba-africana>

Ong W.,

2014 (1982), *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, Paris, Les Belles Lettres.

Richards A.,

1956, *Chisungu : a girl's initiation ceremony among the Bemba of Northern Rhodesia*, London, Faber.

Roulon P. et Doko R.,

2009 (1977), « La parole pilée : accès au symbolisme chez les Gbaya 'bodoé de Centrafrique », *Cahiers de littérature orale*, 66 : 217-231.

Yankah K.,

1989, *The Proverb in the context of Akan rhetoric. A theory of proverb praxis*, New York, Peter Lang.



Les représentations endogènes
de l'exercice de la parole 1^{ère} Partie

Christiane Seydou est directrice de recherche honoraire au LLACAN (Langage, Langues et Cultures en Afrique Noire - UMR 8135 du CNRS). Ses recherches portent plus précisément sur la littérature peule du Massina (Mali).

Mots-clés : dire – parler – organisation sociale – pratiques langagières – littérature orale

La parole dans la culture peule : notions, représentations, pratiques

Christiane Seydou,
LLACAN

Je dédie cet article à Geneviève Calame-Griaule qui, la première, a orienté une réflexion approfondie sur la notion de parole en publiant en 1965 une thèse intitulée Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon, et en créant une équipe de recherche au CNRS consacrée à la littérature orale.

Pour vous mettre en bouche, afin d'illustrer le rapport à la parole qui caractérise une culture marquée par l'oralité, et avant d'en venir à des propos plus sérieux, je vais vous livrer deux expériences qui pour être anecdotiques n'en sont pas moins significatives, d'autant plus que, justement, toutes deux mettent en regard parole et écriture.

La première expérience se situe à un niveau élémentaire : faisant une petite enquête lexicale sur le corps, j'en arrivai bien sûr à des parties dont il était impossible à mon collaborateur d'oser prononcer le nom, même dans le cadre très neutre et sans public de notre travail : il eut donc recours à l'écriture ; il transcrivit comme il put les termes (je lui avais montré la transcription de sa langue en caractères latins) et, sitôt sûr que je les avais lus, il s'appliqua à recouvrir frénétiquement ces signes d'un gribouillage, noircissant le papier avec un acharnement proportionnel à son désir d'annihiler l'indécence de son action. Je ressentis là toute la force du proverbe peul qui dit : *Konngol ko ndiyam, so rufi boptotaako*, « une parole est de l'eau, si elle a coulé, ne se ramasse pas » (Gaden, 1931 : 151). En effet, une fois dite, une parole ne peut plus être rattrapée, tandis qu'une parole non dite mais figurée en signes sur un papier, elle, au moins, peut être détruite, éliminée, être considérée comme n'ayant pas existé. Première leçon sur la valeur attribuée à la parole dans un univers essentiellement oral.

Ma seconde expérience se situe à un autre niveau : me livrant à une collecte de textes poétiques, j'enregistrai le répertoire d'un poète, auteur de poésie mystique, chanté par les *talibés*¹ d'une petite *zaouïa*² de Sévaré à l'entrée de Mopti au Mali. Après avoir transcrit les onze poèmes enregistrés, j'avais remarqué que le marabout de la *zaouïa* en question avait toujours auprès de lui, pendant les enregistrements, un

¹ - Étudiant ou disciple d'un marabout (maître coranique).

² - Établissement d'enseignement religieux sous la responsabilité d'un marabout.

manuscrit dans un étui de cuir bien ficelé ; il s'avéra qu'il s'agissait de ce même répertoire. Je lui demandai donc l'autorisation de vérifier si je n'avais pas fait d'erreur en transcrivant ce que j'avais seulement entendu. Je passai donc en revue, ligne à ligne, ma version avec le texte écrit en ajami (c'est-à-dire en caractères arabes) et y repérai quelques variantes. Or cette poésie religieuse, composée sur le modèle de la poésie arabe, suit une scansion régulière selon une métrique précise : ce qui me permettait de vérifier quelle était la bonne variante, respectueuse des règles prosodiques ; il s'avéra que les variantes fautives étaient celles du manuscrit. En rendant le manuscrit à son propriétaire, je fis « l'âne pour avoir le son », lui faisant part de ces variantes et lui demandant laquelle était la bonne ; et, bien sûr, il me confirma ce que je savais déjà. Et ce me fut là une double leçon :

- premier constat : la transmission orale était plus fidèle que l'écrite et, pour cause, scansion et chant favoriseraient particulièrement la mémorisation. De plus, la transmission de ce répertoire « classique », si l'on peut dire, au sein d'institutions socialement et spirituellement valorisées en assurait la perpétuation, tandis que les copies successives de ces textes, nécessitées par la détérioration du support papier en ces climats, rendaient la fidélité à l'original plus vulnérable, les différents copistes pouvant introduire des erreurs (prenant un *dal* trop ouvert pour un *ra* par exemple). Ce qui m'apprenait que, dans ce contexte socioculturel, notre vérité bien établie s'inversait et qu'on devait plutôt admettre que *scripta volant, verba manent*.
- deuxième constat : vraisemblablement, le propriétaire du manuscrit ne l'avait jamais utilisé pour en transmettre le contenu, puisqu'il découvrait avec moi les inexactitudes qu'il contenait. La fonction de cet écrit était donc uniquement symbolique : il était là, présent sous la main de son propriétaire, non comme sauvegarde d'un contenu auquel se référer, mais seulement comme le garant de la fonction de son détenteur : celle d'en perpétuer la transmission (orale, en fait). Ce qui m'instruisait aussi sur la valeur plus symbolique qu'informative attribuée à l'écrit et à ses praticiens, comme, par exemple, dans les usages talismaniques.

Vous voilà donc instruits comme je le fus, d'emblée, par ces deux expériences sur l'approche de cette notion de parole à laquelle je vous invite à présent à me suivre dans une exploration plus précise, en prenant l'exemple qui m'est le plus familier, celui des Peuls de la Boucle du Niger au Mali, une région, celle du Massina, qu'ils qualifient de « nombril de la culture peule ». Il faut dire que les Peuls, population de pasteurs à l'origine, se sont répandus dans toute la zone sahélienne. On les trouve donc du Sénégal jusqu'au Nigeria, au Cameroun, au Tchad, en République Centrale d'Afrique et encore plus loin. Si les groupes se sont particularisés sous l'effet de l'histoire et de leur voisinage, ils ont en commun une idéologie qui influe sur leurs comportements sociaux, éthiques, etc. Pour ce qui est de leurs représentations attachées à la parole, on peut en parler d'une façon générale, même si, dans la vie courante, on peut reconnaître à leur pratique verbale ordinaire un Peul du Sénégal d'un Peul du Massina, comme on reconnaît un Marseillais d'un Rouennais.



© Christiane Seydou (1973)

Fig.1 : petite mosquée de quartier dans le Massina (Mali)

Mais avant de chercher à analyser ces représentations culturelles et à comprendre le substrat « idéologique » (au sens étymologique du terme) qui motive les pratiques langagières, je solliciterai en premier le lexique afférent à la parole³, dans la mesure où, déjà, la façon dont une langue traduit une notion dans son vocabulaire fournit des indications intéressantes sur l'attitude de ses locuteurs vis-à-vis de la réalité ainsi exprimée.

Approche ethno linguistique

La langue peule a une structure qui nous est familière puisqu'elle comprend des racines auxquelles s'ajoutent des suffixes et des marques, comme dans nos langues indoeuropéennes. Le lexique est caractérisé par la richesse du stock des racines : on a donc une gamme variée de termes pour tout ce qui concerne le domaine de l'expression langagière ; mais je m'en tiendrai aux quelques termes de base.

Une première remarque nous fait mettre le doigt sur l'impact qu'a une situation d'oralité sur le lexique même qui se rapporte au domaine de la parole.

Wiide

Le premier verbe, le plus neutre sémantiquement parlant est, bien sûr, le verbe « dire » qui scande de façon quasi mécanique toute intervention verbale dans les dialogues rapportés. En effet, nul autre verbe que « dire » (*wiide*) n'introduit un énoncé, que celui-ci représente une question, une réponse, une déclaration, un ordre etc. Il est symptomatique que les verbes « ordonner » (*yamirde*), « répondre » (*jaabaade*), « déclarer, affirmer » (*yaakaade*) soient des emprunts à la langue « savante », en l'occurrence l'arabe. Même le verbe « parler » (*haalde*), pourtant le plus utilisé, est lui aussi un emprunt à l'arabe.

³ - Voir Seydou, 1987.

Voilà qui nous pose une première question, cette situation étant apparemment incongrue : pourquoi ce recours à des emprunts pour les composantes intentionnelles de l'acte de parole (« ordonner, répondre, déclarer » et, plus étrange encore « parler ») ? Cela est d'autant plus surprenant que le peul est une langue qui frappe par la richesse de son stock lexical et son absence totale d'économie, comme l'illustre par exemple la surabondance des verbes relatifs au champ sémantique du regard. Ainsi, on ne dira pas, comme en français, avec le même verbe : « regarder de haut en bas », « regarder de bas en haut », « regarder derrière, sous, loin, au fond de... », etc. En peul, chaque orientation du regard est exprimée par une racine verbale spécifique. Ce qui contraste avec ce que l'on constate ici pour le champ sémantique de l'expression verbale (et ses recours aux emprunts), mais aussi ce qui, du même coup, nous replonge dans la logique intrinsèque du contexte d'oralité.

En effet, dans un contexte d'oralité directe, première, le sens de l'énoncé est saisi en situation : il est transmis par sa forme linguistique certes, mais tout autant par l'ensemble du contexte d'énonciation, l'intonation, la gestuelle, la mimique, le rapport existant entre les interlocuteurs, etc. On n'a besoin d'un verbe introducteur (« il dit ») qu'en situation seconde, lorsque l'énoncé est repris et reproduit dans le récit par la médiation d'un locuteur extérieur à la situation originale mais qui, lui aussi, peut encore oralement transmettre sinon le contexte total de cette situation originale, du moins les intonations, la gestuelle accompagnant l'énoncé. Cet énoncé conserve ainsi ses qualités intentionnelles de question, déclaration, ordre, etc., sans qu'il soit besoin d'un verbe introducteur marqué, porteur de ces précisions. On comprend bien que le recours à ce type de verbes ne s'avère nécessaire que pour une reproduction des énoncés lorsque celle-ci se trouve réduite au silence de la transmission écrite. Or on a vu que ces verbes-là étaient des emprunts à l'arabe, langue qui correspond précisément au contact des Peuls avec l'écriture et se trouve fondamentalement associée à celle-ci. Les enfants dans les écoles coraniques commencent par l'apprendre par l'écrit avant même de comprendre le sens de ce qu'ils apprennent à lire et à écrire.

Ces emprunts à l'arabe s'expliquent par l'introduction de l'écrit dans la culture peule, par le biais de l'islamisation qui, par l'apprentissage essentiellement écrit de la langue arabe dans son registre classique et savant, a introduit tout un lexique (en particulier, bien sûr, le lexique du domaine religieux, mais aussi celui de beaucoup d'autres domaines relatifs à des notions telles que le temps, les mesures, etc.). Le peul a ainsi adopté et adapté des mots arabes à sa phonologie et à sa morphologie, au point parfois de rendre ces emprunts indécélables au premier abord. Cette imprégnation culturelle a aussi entraîné, d'ailleurs, l'adoption d'une écriture : la graphie arabe a été adoptée moyennant quelques modifications, l'ajout de points diacritiques par exemple ou d'autres signes supplémentaires, pour transcrire les phonèmes qui n'existent pas dans la langue arabe. C'est ce que l'on appelle la graphie ajami.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 1. هَيْتُمْ يَا اللَّهُ فَتُوحَ مَا لَمْ يَفُورِ اسْتَوْجِبْ مُمْ كُفْلًا لِقَاءِ دَفُورِ
 انْعَاجِ نَعْمِنَا اذْ تَلْدُ نَقْرُوقِ وَنَا لَمُعِنَا دَعْبُ هَبْدِ اجْتَفُوقِ
 بِعَلَّاهِ اَنْتَا وَاوْطَمْرُ رَبِّ اَحْمَدَا
 2. هَيْتُمْ يَا رَبِّ عَزَّ وَجَلَّ تَفُوقِ عَمَدَا هُوَا اللَّهُ رَبُّ شَوْطِ جِيُو فَصَمَدَا
 اَوْ تَنْبَابِ اَلْتَبَابِ فَاحْمَدَا اَنْبِيَا عَزَّ وَجَلَّ اَلْبَيْعِ فَصَمَدَا
 وَايَعِي هَيْمِي عَزَّ وَجَلَّ
 3. مِثْرُومِ يَا اللَّهُ فَمِ حَرَمِ اَجْرَا مِثْرُومِ نَوْعِي اَجْرَا فَصَمَدَا
 اِنْ هَمِي هَيْتْ اِنْ وُزُوحِ اَجْرَا لَمِثْرُومِ لَمِثْرُومِ نَوْعِي فَصَمَدَا
 لَمِثْرُومِ جَارِ اَجْرَا
 4. كَيْتْرُومِ نَوْعِي جَارِ اَجْرَا اَلْبَيْعِ هَيْتْ مَرْطَبِ فَصَمَدَا
 انْعَاجِ نَعْمِنَا اِجْلُومِ اَجْرَا اِيَا بِيَدِ نَوْعِي فَصَمَدَا فَصَمَدَا
 اِجْلُومِ دَرِ اَلْبَيْعِ نَيْبِ اَجْرَا
 5. قَمْرِي نَيْبِ جَارِ اَلْبَيْعِ فَصَمَدَا قَمْرِي جَوْلِي جَارِ اَلْبَيْعِ اَجْرَا
 مَقْدِي كَمِي جَمَلِ مَقْتِ فَصَمَدَا مَقْدِي كَمِي جَمَلِ مَقْتِ فَصَمَدَا
 فَصَمَدَا فَصَمَدَا فَصَمَدَا
 6. قَمْرِي جَارِي نَوْعِي اَجْرَا قَمْرِي جَارِي نَوْعِي اَجْرَا فَصَمَدَا
 مَقْدِي مَقْدِي اَنْ نَشْدُ هَمْدَا مَقْدِي مَقْدِي اَنْ نَشْدُ هَمْدَا فَصَمَدَا
 فَصَمَدَا فَصَمَدَا فَصَمَدَا
 7. نَسْلَامِ نَعْمِ وَاِنْ نَسْلَامِ جَارِي نَسْلَامِ نَعْمِ وَاِنْ نَسْلَامِ جَارِي نَسْلَامِ نَعْمِ
 نَعْمِ اَنْبَابِ اَنْوُومِ وَاِنْ نَسْلَامِ اَكْلُومِ بَيْعِ مَقْرُومِ وَاِنْ نَسْلَامِ جَارِي
 فَصَمَدَا فَصَمَدَا فَصَمَدَا فَصَمَدَا

Fig.2 : poème en ajami d'Ahmadu Mustafaa mo Dingiraawi⁴

Mais, tant qu'on reste dans une situation d'oralité, on n'a besoin que d'un verbe introducteur neutre : le verbe « dire ». Et il est symptomatique que, même lorsque le narrateur peut utiliser l'un de ces verbes empruntés à l'arabe, tels « ordonner » ou « répondre », il le double du verbe « dire » pour introduire l'énoncé au style direct qu'il reproduit : tout énoncé, transposé de son énonciation directe à son énonciation reproduite par un tiers, a donc besoin de ce sésame qui, en fait, n'est que l'équivalent des deux points dans le système scripturaire.

La neutralité sémantique de ce verbe « dire » (*wiide*, en peul) est telle qu'il devient pour ainsi dire polyvalent ; c'est ainsi qu'il s'utilise comme auxiliaire, comme support verbal avec ce qu'on appelle les idéophones⁵. Ces mots ont besoin d'un verbe neutre pour fonctionner grammaticalement dans la phrase et le peul utilise alors pour cela

⁴ - Poème extrait du Cahier 60, n° 21 des Documents littéraires et linguistiques, de l'ensemble « Fouta-Dyalon » du fonds Gilbert Vieillard, Dakar, IFAN.

⁵ - Les idéophones sont des mots invariables décrivant un mouvement, un état, etc., comme, en français, cahin-caha, couci-couça par exemple.

deux verbes : « faire » et « dire » selon la base (action ou expression verbale impliquée par le sens de l'idéophone). Et c'est ainsi que, paradoxalement, le verbe « dire » en arrive à être utilisé avec l'idéophone exprimant le silence total – *o wii ten*, « il fit silence, se tint coi, ne dit plus un mot » –, ce qui souligne on ne peut mieux l'effacement, la neutralité de ce verbe « dire ».

Et pourtant, autre paradoxe significatif : on rencontre, surtout dans la littérature religieuse, un participe passé du verbe dire, *bi'aangol*, le « dit » employé absolument dans des expressions renvoyant essentiellement à la parole divine ou à celle du Prophète Mouhammad (son médiateur, son messenger). Sans doute faut-il considérer qu'est sous-entendu le mot *konngol*, qui signifie, selon le contexte, « mot, énoncé, phrase, sentence... », c'est-à-dire la formulation verbale d'un contenu spécifique. D'ailleurs, on trouve en concurrence les deux formulations dans des phrases comme : « suivez la parole de Dieu ou suivez la parole du Prophète » où ces deux termes (*konngol* et *bi'aangol*) figurent indifféremment. Certes, on se trouve ici devant un cas particulier puisque, lorsqu'il émane de Dieu, l'acte de « dire » est créateur en soi et le fait que ce soit « dit, énoncé » par Dieu suffit à donner sa réalité et sa valeur à l'énoncé qui est « dit ». Le « dire » de Dieu est, en soi, porteur d'une force qui se propage à son « dit » (on connaît les formules bibliques de la Genèse : « Que la lumière soit et la lumière fut », ou celles du dernier Évangile : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était Dieu »). Mais, là encore, par-delà ce qui est une position métaphysique, on perçoit l'une des caractéristiques propres aux cultures d'oralité, qui est la valeur attribuée à l'énonciation elle-même selon le statut de l'énonciateur : ici, le contenu du dire n'est pas spécifié, son énonciation, son « dit » se suffit à lui-même étant donné qu'il est celui de Dieu.

Haal-

Pour rester encore quelque peu dans l'exploration du lexique relatif à l'activité langagière, il faut signaler que le verbe peul *wolwude*, signifiant non plus « dire » mais bien « parler », c'est-à-dire communiquer sa pensée par le système de sons organisés par la langue, ce verbe donc est, au Massina, assez peu employé. Il est remplacé, couramment, par le verbe *haalde*, lui encore, emprunté à l'arabe (*qāl*). Cette qualité d'emprunt est totalement oubliée mais il est aisé de la démontrer linguistiquement.

On peut s'étonner que, pour un terme qui est tellement fondamental et usuel, la langue ait finalement donné la préférence à un emprunt ; disons plutôt que l'on peut stipuler qu'il ne s'agit nullement là, cette fois, d'un emprunt par manque mais, au contraire, possiblement, d'une volonté de réhabilitation de la notion de parole en lui attribuant un statut ennobli par le recours au registre lexical savant, celui de l'arabe, langue auréolée d'une dimension « sacrée ».

Toutefois, avec la fréquence de l'emploi, ce terme s'est banalisé et on y a recours pour toute activité langagière ordinaire impliquée par la communication. *Haala* signifie, selon le contexte, la parole en tant qu'acte de discours (émission d'un message, propos, voire conversation) ou le discours lui-même dans son actualisation : l'histoire, l'affaire évoquée, un récit. L'élargissement du sens de ce terme est tel qu'il peut aussi signifier le motif, le sujet, la raison de... (comme dans les exemples suivants : quelle est la raison, quel est le sujet, quel est le motif de...?).

La coexistence des deux verbes, celui originellement peul *wolwude* et celui emprunté à l'arabe, permet alors de raffiner la notion de parole : si *haalde* et *haala*, « parler » et « parole », ont un champ d'emploi très étendu, allant de l'activité discursive en tant que telle comme aptitude à exprimer sa pensée jusqu'à la traduction de celle-ci par la langue dans un discours déterminé, les emplois du verbe peul *wolwude* et du nom *woliinde* (*bolle* au pluriel) semblent bien souvent indiquer que la parole est, dans ce cas, davantage envisagée dans sa réalité de phénomène physique relevant de la phonation et de l'audition. Voici quelques exemples significatifs qui illustrent le caractère plus abstrait de la racine *haal-* et celui plus concret de la racine *wol-* :

- *kunndude kebii ko haala* : « des bouches ont eu de quoi parler » (on reste dans le vague) ;
- *kunndude mbowlii en* : « des bouches ont parlé de nous », i. e. se sont bien faites entendre à notre sujet ;
- *mi nanii haalaaji makko* : « j'ai entendu ses paroles », i. e. j'ai compris ce qu'il a voulu dire ;
- *mi nanii boliide* (ou *bolle*) *makko* : « j'ai entendu ses paroles », i. e. j'ai bien perçu les vocables (les mots eux-mêmes, précis, déterminés) qu'il a émis.

Haalaaji fait plutôt référence à la parole comme médium d'un message et *bolle* comme objet formel, réalité linguistique ; ce que traduit bien le proverbe cité par Gaden dans son livre sur les proverbes toucouleurs : *so bolle worbe dido ngartidi woto refto doon, anndu gasii*, « si les paroles de deux hommes sont ensemble arrivées à 'ne répète pas ça !', sache que c'en est fini » (Gaden, *ibid.* : 32) ; il ne reste plus aux adversaires qu'à se battre pour régler leur différend.

Enfin, signalons que la forme même de l'adjectif désignant la langue peule : *fulfulde* (le peul comme on dit « le français, l'anglais ») indique que le nominal « langue » auquel il renvoie est non pas *haala* mais *woliinde*. Notons que les linguistes peuls modernes se sont, à leur tour, laissés influencer par leur formation à l'école et à l'université françaises et, au lieu de prendre ce terme de *woliinde* pour parler de la langue, ont adopté carrément, comme l'a fait le français, le terme désignant l'organe lui-même, *demngal*, ce qui en peul, à l'origine, ne correspond pas à l'acception linguistique du mot !

Approche socioculturelle

Je ne m'étendrai pas davantage sur cette partie lexicographique que j'ai crue nécessaire pour situer à présent l'attitude idéologique (au sens étymologique du mot) des Peuls par rapport à la parole. Cette attitude se manifeste à travers trois domaines :

- sur le plan le plus immédiat : celui du réseau relationnel et des comportements conventionnels régissant les rapports entre les personnes ;
- sur le plan de l'organisation sociale : avec l'attribution du droit à la parole publique à une classe socioprofessionnelle distincte ;
- sur le plan du traitement esthétique et artistique de la parole, dans ce que l'on désigne par l'oxymore de « littérature orale ».

À la base de tout cela, on trouve le statut particulier reconnu à la parole émise : sa force illocutoire et performative. En effet, la parole est en soi une force agissante et

le mot, sitôt prononcé, semble doué d'une réalité qui lui confère une virtualité de parcours indépendants. On a là une conception de la « parole » qui combine, d'une part, sa qualité efficiente d'acte doté d'un pouvoir de réalisation, d'autre part, sa qualité de réalité dotée d'une portée intentionnelle mais dont le sens et l'effet peuvent être détournés. Voilà ce qui informe toute une série de procédures langagières dans la communication entre les personnes. Cela est particulièrement mis en évidence lorsqu'il s'agit des interdits relatifs à la prononciation du nom propre attribué à la personne par la cérémonie que nous appelons, par commodité, « baptême ». Le nom propre a certes un statut plus décisif qu'un nom ordinaire du fait que ce qu'il identifie et représente est une personne ; si bien que dire le nom de quelqu'un est conçu comme donnant une prise sur la personne. Ce nom est donc considéré comme pouvant être l'objet de manipulations malveillantes (attaques de magie efficaces si on peut le prononcer le nom) ; c'est aussi la raison pour laquelle il donne lieu à tout un protocole de bienséance. Dans les relations familiales, toutes les personnes qui sont dans une relation de respect vis-à-vis d'une autre non seulement ne peuvent l'appeler par son nom, mais ne peuvent prononcer ce nom, même en leur absence. Par exemple, les enfants ne prononcent pas le nom de leurs parents, même s'il s'agit d'autres personnes que ceux-ci. On a d'ailleurs recours à maints subterfuges : surnoms, attributs tels que « mère d'Untel » (en citant un nom prononçable) ; on en arrive à des situations cocasses d'inversion des appellations : ainsi, tel enfant baptisé du nom de son grand-père (ce qui est assez fréquent) sera appelé « Papa » (*Baaba, Baabiiyo*) par son propre père, ce dernier ne pouvant en effet prononcer le nom du sien.

Certes, le nom propre représentant directement la personne, son statut est particulier mais, même dans la vie courante, la parole émise est l'objet d'une méfiance dont témoignent nombre d'exemples. Cette méfiance s'étend même aux situations et aux propos ordinaires. Il est symptomatique que le verbe *haalde*, « parler », lorsqu'il est employé au passif, prend un sens tout à fait négatif : celui de « défrayer la chronique, être critiqué ». Le participe passif « quelqu'un dont on parle » signifie quelqu'un de décrié, qui prête le flanc à la critique, donc qui se conduit mal : être la cible de conversations ne peut être conçu que comme potentiellement péjoratif. De même, avec le suffixe désignant une action réciproque *haaltondirde*, « parler les uns des autres », le verbe signifie « se cafarder mutuellement, divulguer des cancans l'un sur l'autre, dévoiler chacun les vices de l'autre » ; ce qui confirme cette méfiance spontanée du Peul vis-à-vis de la parole sitôt qu'elle a pour objet la personne et ce qui rappelle, bien sûr, l'avis d'Ésope « la langue est au monde la meilleure et la pire des choses ». Une série de dictons du Sénégal l'illustre :

- *so hunnduko alaa demngal, ko nafata joomum ?* : « si la bouche n'a pas de langue, en quoi sert-elle à son maître ? » ;
- *ko hunnduko danyi koo, ko demngal hokki dum* : « ce que la bouche a gagné, c'est sa langue qui le lui a donné » (Gaden, *ibid.* : 146) ;
- *demngal woni goski joomum* : « la langue est la civière de son maître » ;
- *demngal ina wonta mbaroodi sonnga joomum* : « la langue devient lion, bondit sur son maître » (Gaden, *loc.cit.*).

Et, de fait, la discrétion est l'une des vertus fondamentales du *pulaaku*⁶, cette idéologie de la personne qui sert de référence identitaire et de point de ralliement moral aux Peuls où qu'ils aient été conduits par leurs migrations. Le verbe signifiant « se taire » signifie aussi « se tenir tranquille, être calme », et le silence est valorisé : un dicton fait un jeu de mots sur *hunnduko* (bouche, ouverture) et *hanndoko* (fermeture avec barre de sûreté), car *ko reedu waawi jogaade koo hejjataa e hunnduko*, « ce que le ventre peut tenir ne tiendrait pas tout dans la bouche » (*ibid.* : 147), c'est-à-dire que l'on ne doit pas dire tout ce que l'on pense, ni raconter tout ce que l'on sait.

Outre leurs proverbes, leurs dictons, leurs formules, quel est leur discours spontané sur la parole ? Nous avons un témoignage recueilli par Angelo Maliki (1984) auprès de Peuls nomades du Niger. Angelo Maliki publie, dans cette petite plaquette, deux entretiens, le premier avec une femme d'une quarantaine d'années, le second avec un homme d'une soixantaine d'années. Si celui-ci parle davantage des problèmes de l'élevage et des activités propres à la vie nomade, la première traite de façon plus subjective des heurts et malheurs de la vie, et elle s'étend sur la parole (Maliki, 1984 : 37-39) :

« L'homme a un souffle de vie, la bête aussi. L'homme a un cœur et la bête aussi a un cœur. Et quand le souffle sort avec la mort, l'homme et la bête ne sont plus rien. Mais l'homme vaut plus que la bête. Parce que l'homme est quelqu'un à qui on peut adresser une parole, et quelqu'un qui peut exprimer une parole.

L'homme est un être avec qui on peut dialoguer. C'est ce qui fait la différence entre l'homme et la bête. C'est la supériorité de l'homme sur la bête. Une bête, même si elle a une intelligence, une bouche et un cœur, n'a pas de parole, elle ne peut pas parler. Mais l'homme c'est la parole. »

Après avoir reconnu la parole comme faisant l'essence de l'homme (comme ce religieux évoqué par tel philosophe du XVIII^e siècle et qui, devant la cage d'un singe, se serait exclamé : « Qu'on lui donne la parole et je le baptise ! »), cette femme peule évoque les qualités et les effets de la parole dans les relations humaines en ces termes très sensibles :

« L'homme peut tout faire avec sa parole. Il peut dire une parole savoureuse, qui donne aux autres la joie. Une parole de sel, qui a du goût. Une parole qui mange, qui saisit la poitrine, le cœur, le dos. Une parole qui frappe le ventre, en révélant les pensées cachées. Une parole qui donne à tout le corps de celui qui l'entend un frémissement qui descend jusqu'aux jambes.

L'homme s'ot se reconnaît par sa parole. Parce qu'il dit toute parole qui lui arrive à la bouche. Toute parole qui passe par sa bouche, il la crache. Alors que l'homme prudent, l'homme doté de discrétion, sait se taire, et sait parler au moment opportun...

La parole de l'homme sort du cœur. C'est dans le cœur qu'elle mûrit, qu'elle cuit. C'est dans le cœur qu'elle grandit. La parole de l'homme appartient au cœur et non à la bouche.

Le cœur c'est la personne. Tu ne prononceras pas toute parole qui arrive sur ta bouche. La parole appartient au cœur. Si ta parole n'appartenait plus au cœur, ce serait la folie. C'est le fou qui dit toute parole qui lui vient à la bouche. Qu'est-ce que la folie, sinon le fait que la parole ne suit plus le cœur, que la parole n'appartient plus au cœur ?

⁶ - Voir le chapitre 22 de Bocquené, 1986 et Boesen, 1999 : 83-97.

L'intelligence est du côté du cœur. Elle appartient au cœur. Une parole bonne est une parole qui sort du cœur, parce que le cœur fait cuire toute parole. Une parole crue ne vient pas du cœur. Mais l'intelligence est instable... à certaines occasions elle sort, sans qu'on le veuille. Alors tu dis des paroles vides, sans signification, ou des paroles méchantes, sans pouvoir vraiment dominer ce qui sort de ta bouche...

Le *pulaaku*, c'est la crainte de manifester devant tout le monde ce qu'il y a dans ton cœur... la crainte réciproque, c'est la communauté de vie. » (*ibid.*)

On a donc une identification de l'homme et de la parole (la parole est le propre de l'être humain), puis du cœur et de la personne (la spécificité de chacun lui vient de son être intime), l'intelligence appartient au cœur (l'intelligence est une capacité polyvalente, dont le cœur doit savoir gérer l'instabilité pour la traduire en parole cuite, c'est-à-dire préparée, transformée, etc.).

Ce qu'on peut retenir de ce discours, c'est qu'il met l'accent sur la prééminence de cette notion de « communauté de vie » qui doit commander l'utilisation de la parole et, en conséquence, sur la primauté de l'intelligence du cœur par rapport à celle de l'intellect, cette intelligence « instable ». Dans une société d'oralité où la parole émise, ouïe, échangée est le socle de toute communication, on comprend à quel point elle doit être l'objet d'une attention aigüe pour ne pas mettre en péril l'équilibre même de la communauté.

Cette obligation de discrétion et cette contrainte culturelle permanente vis-à-vis de la parole ont des conséquences à des niveaux différents. Outre les comportements évoqués plus haut, on note le recours à des manipulations particulières de la langue :

- la manipulation portant sur le lexique, qui se traduit par le goût pour l'expression allusive, pratique habituelle mais qui exige une grande perspicacité pour qui n'est pas rompu à cet exercice. Avec le *mallol*, l'allusion, on s'évertue à faire deviner le message que l'on a à transmettre au moyen d'un discours détourné qui, par le biais de l'incongruité parfois, met sur la piste, qu'il s'agisse d'une bonne ou d'une mauvaise nouvelle ;
- la manipulation portant sur la face phonique des mots, avec la pratique de sortes de javanais combinés avec du verlan et dont certains sont d'une complexité inimaginable. Ces jargons (le *gane* ou *ganni*), que chaque groupe de jeunes invente, impliquent une grande complicité et une virtuosité extraordinaire, mais ils leur permettent de contrer cette contrainte de discrétion en communiquant librement sans être compris des gens extérieurs à leur communauté. Cela obéit toujours à ce souci de masquer la parole crue, de la transformer pour la rendre inoffensive, son effet se réduisant à un usage restreint qui implique une complicité, forcément garante de son innocuité. Mais cela traduit aussi une maîtrise tout à la fois des structures et du lexique de la langue, de la mémorisation et de l'application du système de déformation choisi et, enfin, de l'articulation verbale elle-même. Nous verrons que ces qualités sont de même exploitées dans l'expression poétique.

Cette attention accordée à la langue se traduit, également, au niveau de l'organisation sociale, et cela n'est pas particulier aux Peuls mais à de nombreuses populations sahéliennes qui, vivant dans une culture de l'oralité, partagent forcément des représentations identiques concernant la parole et ses pratiques. L'indice le plus frappant en est cette institution sociale qui attribue la parole agissante à une classe

socioprofessionnelle, celle des griots. Ce sujet mériterait à lui seul un développement, tant est important le rôle de ces détenteurs de la parole sociale dans les rouages de la société et dans la perpétuation du patrimoine culturel, ce savoir collectif qui soude une communauté. La fonction du griot est directement liée à la force illocutoire qui est reconnue à la parole, et cela se voit en particulier à travers leur rôle dans l'énonciation des devises et des épopées.

En effet, les griots usent (et abusent pour certains) de l'effet produit par leur parole sur leurs destinataires ; en particulier ceux de la catégorie la plus ordinaire, les griots louangeurs, qui exploitent la vanité de leurs proies, lesquelles, succombant à l'exaltation provoquée par leurs propos, les couvrent de dons. Mais je ne parlerai, ici, que des griots qui sont considérés comme détenteurs du patrimoine historique de la communauté, comme dépositaires des textes fondamentaux, et qui ont des fonctions déterminantes dans les rouages du système social. Suivant les coutumes traditionnelles, les notabilités avaient un griot attitré qui connaissait leur généalogie, l'histoire de leur famille, leur attribuait une devise personnelle et était leur porte-parole auprès de leurs administrés. Il faut dire que comme la parole est le médium permettant toute communication élémentaire interpersonnelle, de même le griot est le médium par lequel passe tout le réseau interrelationnel qui maintient la cohésion sociale. Jouissant d'une immunité inaliénable, il joue un rôle de médiateur dans toutes les situations présentant la moindre dissension virtuelle : un rôle d'ambassadeur entre rivaux politiques, un rôle d'intercesseur entre familles alliés (dans les mariages par exemple). Il fait aussi le lien entre le passé et le présent, en récitant les généalogies à l'adresse des descendants de la lignée, pour les inciter à perpétuer les valeurs incarnées par leurs ancêtres, et le lien entre la personne et son destin qu'il l'incite à réaliser, en lui clamant sa devise, image emblématique et valorisante à laquelle elle ne saurait déroger. Enfin, il établit le lien entre la communauté et son patrimoine culturel et historique, en déclamant les épopées et en ranimant ainsi en elle une solidarité dans le rappel de ses points d'ancrage identitaires. On a maints exemples de la force incoercible de la parole du griot sur la personne interpellée par la déclamation de sa devise : dans les récits épiques, le personnage du griot est le garant le plus sûr de la réalisation du héros qui ne se lance dans ses exploits que grisé par sa devise musicale ou sa devise verbale ou, au contraire, renonce à l'action si son griot n'est pas là pour l'y pousser.

D'ailleurs, le genre épique est l'apanage de ces griots qui, s'accompagnant au luth, ravivent les données identitaires de la communauté et sa solidarité par l'exaltation que suscite, en l'auditoire, l'évocation hyperbolique des exploits de ces personnages emblématiques qui incarnent les valeurs du *pulaaku* : l'idéologie de la personne, plus esthétique qu'éthique, la culture du non-dit et du contrôle de soi, ce sens intime et chevaleresque de l'honneur, dont le point focal est un sens aigu de la liberté, l'indépendance tant vis-à-vis d'autrui que vis-à-vis de ses propres contraintes.

Cette évocation des récits épiques nous amène au traitement esthétique, artistique de la langue dans l'expression littéraire. En effet, l'autre face de cette attitude à l'égard de la parole et de sa force est la grande attention portée par les Peuls à l'expression orale et à la recherche stylistique dans la création littéraire. La littérature orale y est extrêmement riche et elle se distribue dans divers genres dont chacun a ses caractéristiques.

Je passe outre le conte, qui est la base même de l'éducation enfantine dans les sociétés d'oralité et dont l'importance est fondamentale dans la transmission des comportements sociaux et éthiques, puisque cela est valable partout et ne présente pas d'originalité. J'ai déjà évoqué le genre épique qui, lui aussi, est pratiqué par bon nombre d'autres populations de l'Afrique de l'Ouest. Mais, ce qui est le plus frappant, c'est la richesse de la production poétique. Elle comprend aussi bien de la poésie savante d'inspiration islamique et mystique que de la poésie profane :

- la première suit les règles complexes de la poésie arabe classique (rime, scansion suivant une métrique donnée). Elle comprend une grande variété de genres (élégies, prônes, odes, etc.) et elle est toujours chantée. On y retrouve la recherche des images, des jeux phoniques et rythmiques propres à toute poésie ;
- la seconde est pratiquée par des poètes talentueux et reconnus qui traitent de tous sujets. C'est une poésie libre, bien rythmée mais non chantée ;
- le genre traditionnel le plus original est celui des « louanges aux bovins », pratiqué par les jeunes bergers (Seydou, 1991). Contrairement à ce que l'on pourrait attendre de simples jeunes gens, ces poèmes ne relèvent aucunement d'une inspiration naïve ou populaire. Ils sont, au contraire, d'une facture très sophistiquée, très travaillée, présentant un véritable condensé des tropes et des figures de style, ce qui témoigne d'une conscience très fine de ce que la poésie est à la langue. Normalement, ces poèmes sont récités à perdre haleine, rythmés par les unités de souffle et les figures de style associées au rythme et aux sons, lors des fêtes de transhumance.



Fig.3 : berger peul et son troupeau en marche vers Wouro-Dialloubé (Mali) pour les fêtes du *degal* (retour de transhumance)

Il y a ainsi chez les Peuls un goût pour l'art verbal, qui est profondément ancré et bien partagé, et une grande richesse dans la création littéraire. Je pense qu'on peut attribuer en partie cela au fait évident que, étant à l'origine un peuple de pasteurs nomades, ils se trouvaient dans une situation qui ne favorisait guère un investissement artistique dans des domaines impliquant des matériaux encombrants ou des technologies complexes : on ne va pas trouver de statuaire par exemple. En revanche, le patrimoine immatériel, comme on l'appelle, y est florissant : langue et musique sont des biens qu'on peut aisément transporter avec soi où qu'on aille ; et, en corollaire, ce sont aussi des biens inaliénables qui permettent de rester soi-même, au milieu des autres, en dépit de la dispersion due aux migrations. On investit donc, plus qu'en toute autre chose, dans la langue et dans l'exercice de la parole, y compris dans sa fonction essentielle de communication avec, comme on l'a vu, tous les protocoles structurant les relations sociales que dans ses potentialités esthétiques, avec des manifestations langagières allant de l'élaboration ludique de jargons à l'expression poétique la plus sophistiquée.

Références bibliographiques

Bocquené H.,

1986, *Moi un Mbororo. Ndoudi Oumarou, Peul nomade du Cameroun*, Paris, Karthala.

Boesen E.,

1999, « Pulaaku. Sur la foulanéité » in Botte R., Boutrais J. et Schmitz J. (dir.), *Figures peules*, Paris, Karthala : 83-97.

Gaden H.,

1931, *Proverbes et maximes peuls et toucouleurs*, Paris, Institut d'Ethnologie.

Maliki A. B.,

1984, *Bonheur et souffrance chez les Peuls nomades*, Paris, EDICEF.

Seydou C.,

1987, « La notion de parole dans le dialecte peul du Mâssina (Mali) », *Journal des Africanistes*, 57/1-2 : 45-66.

1991, *Bergers des mots, poésie peule du Massina*, Classiques africains 24, Paris, Les Belles Lettres.

Paulette Roulon-Doko, LLACAN (Langage, Langues et Cultures en Afrique Noire - UMR 8135 du CNRS), INALCO, Labex EFL. Elle est directrice de recherche émérite au CNRS, spécialiste de la langue et de la culture d'une population de chasseurs - cueilleurs-cultivateurs de l'Ouest de la République Centrafricaine, les Gbaya.

Mots-clés : Gbaya – République Centrafricaine – parole – éducation – proverbes

Le maniement de la parole en Afrique : un art de vivre chez les Gbaya de RCA

Paulette Roulon-Doko,
LLACAN/INALCO

Les Gbaya sont une population d'environ un demi-million de personnes qui occupe un territoire situé, pour les quatre cinquième, à l'Ouest de la République Centrafricaine et, pour le dernier cinquième, au Centre-Est du Cameroun. Le groupe numériquement le plus important, appelé Gbaya kara ou Gbaya du Nord, est subdivisé en plusieurs sous-groupes dont font partie les Gbaya 'bodoé dont il est question dans cet article. Ceux-ci forment un groupe homogène d'environ 5 000 personnes réparties en une quarantaine de villages au Sud-Ouest de Bouar (RCA).

La langue gbaya appartient au groupe linguistique dit 'gbaya-manza-ngbaka', qui regroupe trois langues apparentées parlées dans les pays d'Afrique centrale suivants : la République Centrafricaine, le Cameroun et la République démocratique du Congo. Ce groupe fait partie des langues Adamawa-oubangiennes de la famille Niger-congo qui est le groupe linguistique le plus important d'Afrique subsaharienne.

Les Gbaya 'bodoé sont une société de chasseurs-cueilleurs-cultivateurs. Ils vivent dans une savane arbustive très verte, sillonnée par de nombreuses petites rivières dont les berges sont couvertes de forêts, exploitant toute l'année les ressources spontanées de leur milieu naturel par la chasse et la collecte, tout en pratiquant une petite culture (manioc, sésame et plantes vivrières). Sur le plan technologique, ils façonnent des poteries, confectionnent des vanneries, travaillent le bois et le fer dont ils étaient autrefois producteurs. Ils se caractérisent par une hiérarchisation sociale très réduite : il n'y a pas de métier réservé dont un individu ou un groupe pourrait revendiquer l'exclusivité. Outre les nécessaires activités de subsistance, chacun se livre aux occupations de son choix. Culture de tradition orale, le savoir y est commun à tous et chacun peut y avoir également accès.



Fig.1 : village de Ndongué (Centrafrique)



Fig.2 : retour d'un chasseur (Ndongué, Centrafrique)

La conception gbaya de la parole

La « parole »¹ *wèn* a un support, la « voix » *kò-gér* (intérieur.D/cou) et un outil, « la langue, l'idiome » *nú*² que seuls les humains savent utiliser. Le verbe « parler » n'est pas un terme simple mais un terme technique, le verbe transitif *tò* dont le sens de base est « rendre performant ». Il réfère au fait d'« affûter » une lame lorsque le COD est le terme couteau ou coupe-coupe, par exemple, et au fait de « parler » lorsque le COD est le terme parole ou langue. Parler une « langue », *nú*, permet d'exprimer des « paroles », *wèn*. Ces paroles sont une production élaborée qui se distingue de la simple production brute, que sont les cris des animaux ou les pleurs des hommes, qu'exprime le verbe *hei*, dont le sens de base est « rassembler dans un but précis ».



© Paulette Roulon-Doko (1971)

Fig.3 : conversation animée entre deux enfants à Ndongué (Centrafrique)

La langue est propre aux hommes, les animaux ne disposant que de cris. Chaque langue est définie par référence à la communauté qui l'emploie – *nú gbáyá* (langue/gbaya), « le gbaya » –, mais aussi par référence à un comportement culturellement identifié – *nú ndéla* (langue/mensonge), « la langue du menteur »³.

¹ - Les guillemets à la française (« ») signalent la traduction en français d'un terme ou d'un énoncé gbaya, les guillemets doubles (“ ”) encadrent une citation. Les abréviations utilisées dans le mot à mot sont : D = connectif tonal, ACC = accompli, INAC = inaccompli, INF = infinitif, INS = marque d'insistance, NOMIN = nominalisateur, TOP = marque de topique, 1, 2, 3 = personnes, S = singulier.

² - Ce terme qui désigne « la partie active » de l'élément qui le détermine (Roulon, 1987 : 51 ; Roulon-Doko, 2003 : 71) signifie, employé seul, « la langue, l'idiome » c'est-à-dire l'activité humaine par excellence.

³ - Pour plus d'exemples, cf. Roulon-Doko, 1997 : 186-187.

Apprendre à parler : tɔ́ nú ou la maîtrise de l'outil langue

Lorsque le petit enfant apprend à parler, c'est-à-dire à maîtriser la langue (*tɔ́ nú gbáyá*), il existe, pour l'aider pendant cette phase d'apprentissage, certains procédés que je vais présenter successivement. Il s'agit soit d'une technique pour lui faciliter l'acquisition de certains éléments de la langue, soit de jeux qui lui permettent de s'exercer tant à bien prononcer qu'à bien découper les syllabes.

Un 'parler bébé'

Tout d'abord, il existe un 'parler bébé' qui ne consiste pas à modifier un certain nombre de mots, comme le font certains parents en France. Il s'agit d'une technique pédagogique qui n'est utilisée que pour un phonème, la vibrante à un seul battement 'r', dont la réalisation est jugée difficile. Pour ce faire, les adultes, et pas seulement les parents, produisent lorsqu'ils s'adressent à un petit enfant une latérale 'l' au lieu de la battue 'r' – *ndálà* pour *ndàrà* (« chaussure »), par exemple –, ces deux phonèmes ayant le même point d'articulation apico-alvéolaire. Une fois l'enfant habitué à placer correctement sa langue, il lui sera plus facile de produire, en ce même point, un battement et donc de réaliser correctement cette vibrante.

Des virelangues

Par ailleurs il existe des virelangues qui permettent aux enfants de s'exercer, de façon ludique, à distinguer des sons dont la réalisation est proche mais que la langue distingue. Ainsi, en gbaya, on trouve les virelangues suivants pour distinguer :

- les nasales 'm', 'n' et 'ɲ':

ɲìnà ɲímá ɲín

remède malade dent

Un remède contre le mal de dent.

- la consonne simple 'p' et la labio-vélaire 'kp' :

kpǎn dǒŋ tùà né

rat_de_Gambie.D derrière.D maison ETRE-ESS

kpákátí pǎŋá kpàn

seulement amer rat_de_Gambie

Les rats de Gambie de derrière la maison ne sont que des rats de Gambie amers⁴.

- les labio-vélaire sourde 'kp', sonore 'gb' et mi-nasale 'ngb' :

kpáré gbòlò kóm né kpákátí

semence feuille_à_gluant de.1S ETRE-ESS seulement

kpáré gbòlò hàrngbàí

semence feuille_à_gluant.D gombo

Mes semences de feuilles à gluant sont toutes des semences de feuilles à gluant de gombo.

⁴ - Au lieu du terme « maison », on peut avoir un nom de rivière *yóé*, par exemple, et il y a aussi une variante : *pér kpǎn dǒŋ gbàdán né kpákátí pǎŋá kpàn*, « le piège à rat de Gambie des bords du *Gbadan* ne prend que des rats de Gambie amers ».

Un parler de type 'javanais'

Il existe aussi un parler ludique de type 'javanais' que pratiquent les jeunes. Il s'agit de faire suivre chaque syllabe d'une syllabe commençant par un 'f' suivi d'une consonne identique à celle de la syllabe précédente, l'ensemble étant affecté d'un schème BH. Ainsi, par exemple, « viens ici » *mèté hè* devient *mèfè tètè hèfè*. Un tel exercice montre que le découpage syllabique est bien maîtrisé par ceux qui l'utilisent⁵.

Mais il ne suffit pas de parler la langue pour manier correctement le langage et l'enfant va devoir apprendre à maîtriser la parole.

Apprendre à parler : *tə wèn* ou la maîtrise de la parole

La parole permet à chacun d'exprimer sa pensée, sans se confondre pour autant avec elle. C'est d'ailleurs l'existence d'une distance plus ou moins grande entre ce qui est dit et ce qu'on a pensé qui permet l'élaboration des stratégies de paroles. Toute parole manifeste une pensée, qu'il s'agisse d'une « parole ordinaire » (*gé wèn* : simple/parole) ou d'une « parole profonde » (*dúká wèn* : profonde/parole), dont on doit expressément chercher le sens au-delà des mots. Il faut pour cela un apprentissage dont je vais retracer les grandes lignes.

De la parole ordinaire à la parole profonde

Apprendre à maîtriser la parole est un cheminement dont les premières étapes commencent vers 4 ans, dès que l'enfant sait parler et comprend correctement ce qu'on lui dit (maîtrise de l'outil langue).

La première chose qu'il va devoir découvrir est qu'il y a une distance entre la parole prononcée et la pensée qu'elle relaie. Les mises en garde des parents lorsque l'enfant fait quelque chose de risqué, voire de dangereux (toucher le feu, saisir un couteau...), ne provoquent plus une intervention directe comme c'était le cas lorsqu'il était plus petit, ni une interdiction, mais l'expression, en parole, des conséquences prévisibles de l'attitude en question, c'est-à-dire de son aboutissement logique. Une telle attitude responsabilise l'enfant et l'incite à faire attention aux paroles qu'on lui dit (Roulon et Doko, 2009 : 218).

Les parents ensuite « emmêlent la parole » (*yúkútá wèn*) en disant le contraire de ce qu'il serait logique de dire. À l'enfant qui trébuche, on dira « surtout ne regarde pas devant toi ! ». De tels énoncés ont une intonation particulière que l'enfant apprend vite à identifier et que je rends en français par « surtout » (*ibid.* : 219).

Une telle attitude devient ensuite systématique et porte sur les petites commissions qu'on peut demander aux enfants. Elle consiste en un procédé d'inversion (*zíká wèn* : retourner/parole) qui souligne une distorsion entre la parole émise et le message sous-entendu, c'est-à-dire l'intention précise qui veut être transmise. Si le père, par exemple, envoie son enfant chercher du tabac, il va ajouter « et surtout prends ton temps », ce qui, contrairement à ce qui lui est dit, signifie qu'il attend de lui qu'il se dépêche et revienne vite. L'intonation particulière déjà mentionnée s'applique à ces énoncés (*ibid.* : 220). Tous ces procédés pédagogiques ne sont accompagnés d'aucune explication. Cette attitude des adultes vise, en situation, à développer la réflexion de

⁵ - Pour plus de détails, cf. Moñino et Roulon, 1972 : 110-111.

l'enfant afin qu'il apprenne à faire la part des choses et ajuste ce qui est dit à la situation réelle, en un mot qu'il cherche le sens profond au-delà des mots.

Les proverbes tó-wèn, littéralement « la parole pilée »

Une fois ce procédé d'inversion maîtrisé, la courbe intonative avec un ton supra-haut en final est abandonnée et l'enfant, en grandissant, va être à même de pouvoir identifier un proverbe quand il en entend un, puis il commencera un peu plus tard à savoir en produire à son tour. Les jeunes gens accèdent alors au niveau le plus élaboré de la « parole cachée » (*hýsá wèn*) que sont les proverbes, littéralement des « paroles pilées » (*tó-wèn*). Cette expression souligne bien qu'au sein de chaque proverbe les mots forment un tout amalgamé dont il va falloir identifier les éléments porteurs de l'intention réelle du locuteur, sans s'attarder sur ceux qui sont vides de sens (*páyá wèn* : déchets/parole), afin de parvenir à en comprendre le message. Ainsi chaque proverbe « comprend deux éléments, chacun perçu comme incomplet [...] [qui] se réfèrent l'un à l'autre et créent une corrélation qui, elle, définit un symbole » (*ibid* : 225), comme l'illustre le proverbe suivant :

fió	gbè	kpàn	bàà	ʔé	zù	zè
mort.D	à tuer	rat de Gambie	ACC.prendre.D	INF.ACC.poser	sur.D	fumée

La mort qui a tué le rat de Gambie est mise sur le compte de la fumée.

Le trappeur en enfumant le rat croit l'avoir ainsi tué, or celui-ci peut très bien être mort avant et d'autre chose. Ce proverbe symbolise des apparences trompeuses, il s'agit d'un avertissement.

Mais comprendre le symbole ne suffit pas, encore faut-il savoir à quelle situation il s'applique. Seuls l'émetteur du proverbe et son destinataire partagent cette information, ce qui évite à la critique – la remontrance, le conseil ou le doute –, bien que formulée en public, de mettre mal à l'aise, c'est-à-dire de faire honte à celui qu'elle vise, car son anonymat est de fait garanti. Seuls ceux qui ont tous les éléments en main – à savoir l'émetteur et son destinataire – peuvent saisir ce qui est en jeu. De fait, un même proverbe peut donner lieu à une pluralité d'interprétations selon la situation de chacun, toutes conformes au symbole défini par l'analyse de sa structure binaire que tout le monde a pu décrypter facilement. Les proverbes doivent donc être dits en situation pour transmettre le message souhaité. Le destinataire peut répondre par un proverbe sur le champ, mais, le plus souvent, la réponse est différée dans le temps, voire il peut ne pas y avoir de réponse. Les proverbes les plus usuels sont soit des conseils, soit des paroles conciliantes, soit de simples constats auxquels il n'y a rien à répondre. Chez les Gbaya, les proverbes sont une façon de dire, ou plutôt de ne pas dire directement, quelque chose, ce qu'exprime le verbe « piler » (*to*) lorsqu'il a pour COD la parole pour référer à une partie de discours qu'on ne veut pas être comprise par quelqu'un d'autre que celui à qui on s'adresse sans le désigner, car c'est à lui de comprendre qu'il en est le destinataire. S'il ne comprend pas, tant pis, il faudra au besoin recommencer.

Ce parcours qui conduit chacun à maîtriser la « parole profonde » (*dúká wèn*) est essentiel pour préserver l'harmonie entre tous et témoigne de l'habileté qu'on attend de chacun dans le maniement de la parole. Chez les Gbaya, l'usage élaboré de la parole qui témoigne du savoir-vivre de chacun constitue un savoir très valorisé.



Fig. 4 : à l'écoute d'un récit de chasse

Wèn : de la « parole » au « problème »

Dans la conception même des Gbaya, la parole, une fois émise, a une vie autonome qui n'est plus contrôlable. Ils la considèrent comme un gibier, plus spécifiquement un animal vivant dans un terrier qui comporte diverses galeries et sorties qui peuvent égarer le chasseur qui le poursuit⁶. Il faut donc suivre la parole à la trace, pas à pas, et c'est en termes de chasse qu'on en parle. On ne manquera pas de remarquer quand elle « saute », soulignant que quelque chose est passé sous silence ; quand elle « se retranche », comme un buffle acculé, en cachant une parole de colère sous une autre plus neutre ; quand elle « traverse », passant brusquement à un autre sujet ou s'adressant à un autre interlocuteur ; quand elle « pointe son nez », étant refoulée à peine émise ou quand elle « s'emmêle » en s'embrouillant⁷... Les Gbaya disent que « les paroles restent [aussi visibles] que les traces d'un passage [qu'on s'est frayé] », elles ne s'envolent donc pas comme le dit le proverbe français⁸. Cette conception ne laisse pas de place pour une erreur ou un lapsus. La première parole prononcée est toujours prise en compte, on ne peut plus la corriger et rien ne peut l'effacer, ce que le proverbe suivant résume bien :

⁶ - Une représentation de cette conception est proposée dans le film *Le jugement entre Gnognoro et Sofine*, Roulon-Doko, 2008.

⁷ - Les termes gbya ont déjà été présentés dans Roulon-Doko, 1997 : 188.

⁸ - Les paroles s'envolent et les écrits restent.

zàmbéré	ʔá	tòḡ	sḡḡ	wèn	né	kàyaá
guib	TOP	ACC.dire.D	REVOLU.INS.	parole	ETRE-ESS	ainé.NOMIN.

Le guib l'a dit il y a bien longtemps, la parole c'est l'ainée.

Ainsi toute parole porte à conséquence et c'est donc bien en amont, avant même de parler, qu'il faut faire attention. Après, cela n'est plus du ressort de l'émetteur, car la parole une fois prononcée a une vie autonome et peut devenir, dans certaines conditions, un problème.

De fait, un seul et même terme *wèn*, qui signifie (i) « parole » et (ii) « problème », est souvent rendu en français local par « palabre ». Dans le premier sens, *wèn* « parole » est le COD du verbe *tḡ*⁹ (rendre performant) pour signifier « parler » de façon neutre, et également d'autres verbes qui permettent de préciser la façon dont on la produit, tels « murmurer » (*nuḡuri*), « chuchoter » (*fūi* : cracher) ou « bavarder » (*bur* : délier). Par contre, dans le second sens, lorsque le terme *wèn* réfère à un « problème », il est le COD de verbes comme « faire » (*dε*), « chercher » (*kii*), « trouver » (*kpa*), et sera plutôt rendu en français par « des histoires ».

Les paroles sociales

La parole peut aussi être la réponse qu'on peut opposer à toute parole devenue problème, comme je vais maintenant le présenter.

Le jugement coutumier

Pour limiter les effets négatifs de certaines paroles qui, en se diffusant et en se développant, menacent la vie de la communauté tout entière, les Gbaya ont recours au jugement (Roulon-Doko, 1994). « Juger » se dit *báá wèn* (suivre à la trace/parole) ou, en utilisant le terme « jugement » (*kità*) emprunté au peul, *báá kità*. Lorsqu'une situation de conflit déborde les protagonistes initiaux pour s'étendre sur l'ensemble du lignage, quelqu'un prend l'initiative de convoquer tous ceux qui sont concernés afin de tenter de la régler. Pour ce faire, chacun, hommes comme femmes, va pouvoir venir exprimer son point de vue devant les autres. Le but étant de mettre à plat tous les éléments qui ont produit le conflit afin de pouvoir y mettre un terme ou, du moins, de trouver une solution pour le calmer. On ne manque pas, dans une telle occasion, de rappeler qu'il faut « craindre le courroux des ancêtres » (*yú kii sḡ* : fuir / peur.D / ancêtres) et donc dire la vérité. Car les ancêtres, étant en effet les témoins omniprésents de la vie de chacun, savent à coup sûr si l'on dit la vérité, et mentir, c'est les offenser (Roulon-Doko, 2013). Il n'est pas nécessaire d'avoir, avant le déroulement du jugement désigné, un juge, n'importe quel « grand » (*gásái*) peut à la fin « formuler le jugement » (*ʔéé zú kità* : poser/sommet externe.D/jugement) qui ne prend jamais la forme d'un arrêt exécutoire. En effet, la société gbaya traditionnelle n'a pas de moyen coercitif. Tout repose sur le consensus et fait appel au bon sens de chacun.

⁹ - Le verbe *tḡ* signifie, employé intransitivement avec un sujet animé, « dire ».



Fig. 5 : jugement sur la place du village de Ndongué

Des paroles performatives

Une parole performative est une parole dont l'action est immédiate, la proférer, c'est agir. Il en existe de deux sortes chez les Gbaya que je vais rapidement présenter.

Les serments

Pour lutter contre une parole qu'on conteste (*káfá wèn* : nier/parole), il existe un certain nombre de paroles qui permettent de « jurer » (*káná mɔ* : proclamer publiquement/chose) pour attester de sa bonne foi et rétablir une vérité à laquelle on croit. Ces serments probatoires, c'est-à-dire qui portent sur le passé, sont des formules qui varient selon le sexe et l'âge de l'intéressé mais ont tous en commun de renvoyer à une souffrance vécue (décès des parents, souffrance physique subie pendant les initiations...). Les plus communes, utilisées par tous, prennent à partie soit les « cendres » (*búk*) d'une couleur gris claire qui évoque la couleur blanche liée au deuil, soit la « terre » (*nù*) où on ensevelit les morts, soit encore le « cadavre du père ou de la mère en brousse » (*wòr dáà / nàà zaŋ-bèè*), dans le cas où l'un ou l'autre est véritablement déjà mort. Si ces serments ne parviennent pas à faire taire la parole qui s'acharne contre lui, celui qui en souffre cherchera à prouver sa vérité par des procédures ordaliques que je n'aborderai pas ici¹⁰.

Il existe, de plus, chez les Gbaya, deux types de serments promissoires, c'est-à-dire qui portent sur l'avenir et non plus sur le passé. Ce sont les « malédictions » (*fómá mɔ* : maudire/chose) et les « promesses » (*háq nú* : donner/bouche). Dans les deux cas, la bouche (*nú wnú* : partie active.D / *homo*¹¹) qui a proféré de tels serments en

¹⁰ - Pour plus de détails sur l'ensemble des serments, cf. Roulon et Doko, 1991.

¹¹ - J'utilise ce terme latin *homo* pour renvoyer à tous les individus, hommes comme femmes.

reste imprégnée. Ne pouvant faire disparaître la parole proférée, il sera par contre possible de « nettoyer la bouche » (*fórá nú wí*) qui l'a prononcée, la débarrassant des traces de cette parole lorsqu'on ne veut plus la respecter. C'est la seule façon de lever une malédiction ou une promesse.

Ainsi, à la parole devenue problème, les Gbaya opposent une parole performative, celle qu'on produit en jurant (serment probatoire). Par contre, ne pouvant modifier la parole performative que représentent les malédictions et les promesses (serments promissoires), il n'est possible que d'en libérer la bouche qui les a prononcées en la lavant.

Les prières aux ancêtres

Dans la vie quotidienne, on s'adresse volontiers aux ancêtres (*búrá sɔ̀* : délier/ancêtres). Ces paroles adressées aux ancêtres peuvent : soit (i) demander leur protection, comme c'est le cas de la prière collective qui a lieu en début de saison sèche, avant que ne commence la saison de chasse, tout en les honorant par l'offrande d'un repas, soit (ii) leur exposer la situation en insistant sur le respect des règles de la communauté par les vivants, lorsqu'il s'agit de corriger une situation qu'on juge leur avoir déplu, car on a perçu les signes de leur mécontentement. C'est par exemple le cas lorsqu'une femme a des problèmes de fécondité ou que quelqu'un souffre d'une maladie qui ne semble pas lui laisser de répit. Dans les deux cas, on attend que la parole qu'on adresse aux ancêtres soit performative, en obtenant soit un renforcement de leur protection dans le premier cas, soit la résolution du problème dans le second cas.

Dans le cas d'une maladie qu'on pense relever de la sorcellerie, c'est également par une parole performative qu'on adresse anonymement au sorcier, qui fait nécessairement partie du lignage, qu'on essaie de le raisonner et d'obtenir qu'il cesse son activité néfaste¹².

Les paroles du monde

Si les animaux et, a fortiori, les choses ne disposent pas d'une « langue » (*nú*), les bruits qu'ils émettent sont interprétés en terme de « paroles » (*wèn*) par les Gbaya. Il en va ainsi de la course de la vache et de celle du buffle, du ronflement des feux allumés pour une grande chasse, des soufflets de la forge, de la toux... Cependant, ce sont principalement la musique des tambours et le cri des animaux qui donnent lieu à de telles interprétations. Dans tous les cas, il ne s'agit pas d'une interprétation individuelle mais d'un consensus culturel partagé par tous.

Une place à part est à faire aux cris d'oiseaux, qui représentent l'ambiguïté que définit ainsi le proverbe suivant.

wéwéi	kɔ̀	sàrá	hè-mò	nòé	sé
homme	INAC.répondre	appel.D	cri	oiseau	d'abord

L'homme répond d'abord au cri de l'oiseau.

Dans le doute, il convient toujours de vérifier ce qu'il en est pour éviter d'ignorer le message ainsi transmis, comme cela arrive régulièrement dans les contes où l'oiseau messenger de mort est un motif récurrent¹³.

¹² - Sur les ancêtres et les sorciers comme cause possible de maladies, cf. Roulon, 1985 : 97-98.

¹³ - Ce thème est développé dans Roulon et Doko, 1987.

En conclusion, suivant la parole des locuteurs, j'ai présenté avec leurs propres mots leur conception traditionnelle de la parole et du savoir qu'elle représente à leurs yeux. Ainsi, la parole qui échappe à l'homme dès qu'elle est prononcée peut devenir une menace. Il faut donc la contrôler en amont. C'est pour cela que les Gbaya attachent une très grande importance à l'acquisition de son maniement et se donnent les moyens de transmettre ce savoir à leurs enfants. Savoir parler constitue, dans cette culture, le savoir par excellence. Le recours aux paroles profondes permet à chacun d'exprimer ce qu'il veut dire sans que l'interlocuteur n'ait jamais à ressentir de la honte. Il s'agit, en fin de compte, de ne fragiliser personne dans cette société qui, par principe, cherche toujours à réconcilier les parties adverses et fonctionne par consensus.

Références bibliographiques

Moñino Y. et Roulon P.,

1972, *Phonologie du Gbaya kara 'bodoé de Ndongué Bongowen (région de Bouar, R.C.A.)*, Paris, Bibliothèque de la SELAF, 31.

Roulon P.,

1985, « Étiologie et dénomination étiologique des maladies gbaya 'bodoé (Centrafrique) », *L'Ethnographie*, 96-97 : 81-102.

1987, « La détermination nominale en Gbaya kara 'bodoé » in Boyeldieu P. (dir.), *La maison du chef et la tête du cabri. Des degrés de la détermination nominale dans les langues d'Afrique Centrale*, Paris, Geuthner : 45-58.

Roulon-Doko P.,

1994, « Le jugement coutumier chez les Gbaya 'bodoé », *Droit et Cultures*, 27 : 135-145.

1997, *Parlons Gbaya*, Paris, L'Harmattan.

2003, « Les parties du corps et l'expression de l'espace » in Robert S. (dir.), *Perspectives synchroniques sur la grammaticalisation. Polysémie, recatégorisation et échelles syntaxiques*, Louvain, Peeters : 69-85.

2008, *Le jugement entre Gnongoro et Sofine*, CNRS-UPS2259, Cultures, langues, textes.

En ligne :

https://www.canal-u.tv/video/cnrs_ups2259/le_jugement_entre_gnongoro_et_sofine.12451

2013, « Sous le regard des ancêtres... chez les Gbaya 'bodoé de Centrafrique » in Verdier R. et Kalnoky N. et Kerneis S. (dir.), *Les justices de l'invisible*, Paris, L'Harmattan : 463-478.

Roulon P. et Doko R.,

1987, « Entre la vie et la mort : la parole des oiseaux », *Journal de la Société des Africanistes*, 57/1-2 : 175-206.

1991, « Jurer, maudire ou promettre : expression et conception du serment chez les Gbaya 'bodoé de République Centrafricaine » in Verdier R. (dir.), *Le serment. Théories et devenir*, tome 2, Paris, Éditions du CNRS : 274-288.

2009, « La parole pilée : accès au symbolisme chez les Gbaya 'bodoé de Centrafrique », *Cahiers de Littérature Orale*, 66 : 217-232 (Réédition de l'article de 1977 in *CLO*, 3 : 33-49).

Jean Derive est professeur émérite à l'université de Savoie et chercheur au LLACAN (Langage, Langues et Cultures en Afrique Noire - UMR 8135 du CNRS). Ses thèmes de recherche ont porté principalement sur la littérature comparée (littératures africaines, francophonie) et sur l'ethnolinguistique (oralités africaines).

Mots-clés : parole – dioula – communication – genres du discours – société

La parole dans la culture mandingue. L'exemple des Dioula de Kong (Côte d'Ivoire)

Jean Derive,
université de Savoie/LLACAN

Les Dioula de Kong, situés au Nord-Est de la Côte d'Ivoire, autour de la sous-préfecture de Kong, ancienne capitale du royaume fondé par leur ancêtre Sékou Ouattara, appartiennent linguistiquement et culturellement au groupe manding et leur représentation de l'exercice de la parole est, dans ses grandes lignes, conforme à ce qui se rencontre ailleurs dans cette aire culturelle.

Généralités

Dans la langue dioula, qui est donc une des variantes dialectales de l'ensemble manding, l'acte de parler se traduit par le verbe *kà¹ kúma*, et le substantif *kúma* désigne la « parole » dans tous les sens du terme, aussi bien l'acte de parler que le résultat de cet acte.

On dira en dioula :

- *Kúma má dí í mà* : « on ne t'a pas donné la parole », i. e.
« tu n'es pas autorisé à parler, premier sens d'action »

ou bien

- *í kúma kà nyì* : « ta parole est bonne », i. e.
« tu as bien parlé, deuxième sens envisagé sous l'angle du résultat »

Kúma est donc un terme très général dont l'extension sémantique est d'ailleurs plus importante que le mot « parole » en français, dans la mesure où il désigne toute séquence parlée, quelle qu'en soit la taille. On pourra donc, suivant les contextes, traduire ce terme tantôt par « parole », tantôt par « mot », tantôt par « phrase », tantôt par « discours » ou « énoncé ».

¹ - *Kà* est le morphème marquant l'infinitif comme *to* en anglais.

Par exemple :

- *N̄ té kúma n̄n̄ l̄n* : « je ne connais pas ce mot »
- *Á kúma bé m̄ɔgɔ s̄ègɛ* : « son discours fatigue les gens », i. e. « il nous casse les pieds »

La langue dioula, comme le français, fait une distinction entre l'activité de parler envisagée dans l'absolu et celle de produire un énoncé particulier, caractérisé par son contenu, sa fonction, sa forme. Dans ce second cas, le verbe utilisé a toujours un emploi transitif et se construit avec un complétif à valeur de complément d'objet. C'est la même différence que celle qui existe en français entre « parler » et « dire » : on « parle », mais on dit toujours « quelque chose ». En dioula, il existe aussi deux verbes distincts, *kà kúma* (« parler ») et *kà à f̄ɔ* (« dire ») qui exige en principe une construction transitive. Outre ces deux termes, la langue dioula a aussi recours à un introducteur de discours. Il s'exprime par la copule de parole *kó* (marque quotative) :

- *A kó à báanna* : « il dit : 'c'est fini' » (ou « il a dit que c'était fini »)
- *Í kó d̄i* (ou simplement *kó d̄i*) : « tu dis quoi ? » (ou « qu'est-ce que tu dis ? »)

La langue dioula fait aussi la distinction entre les modalités selon lesquelles sont exprimés différents types de parole. Elle fera, par exemple, une distinction selon qu'on parle bas ou fort. Ainsi le verbe *kà d̄ugudu* ou *kà nḡunungunu* correspondrait à peu près à nos verbes « murmurer » ou « chuchoter », alors que « crier, parler très fort » se dira *kà kúle*.

Est distingué aussi le cas où l'émission verbale est simplement parlée (on dit alors *kúma*) et le cas où elle est chantée. « Chanter » correspond, en effet, à un verbe spécifique (*kà lá*), et l'énoncé chanté (le chant) est désigné par un substantif spécifique, *d̄ɔnkiri*, qui signifie donc « chant » et dont l'étymologie peut se décomposer ainsi : *d̄ɔn* (« danse ») et *kiri* (« appel »). Le chant, chez les Dioula, est donc toujours conçu comme un appel à la danse. En fait, l'idée de chanter s'exprime le plus souvent par la juxtaposition des deux mots *lá* et *d̄ɔnkiri* (littéralement « poser un chant »).

On considère, en outre, que la musique instrumentale est un langage et le terme signifiant musique, *f̄li*, est formé sur le verbal *kà f̄ɔ*. On estime d'ailleurs que les instruments parlent et, pour évoquer leur émission sonore, on aura toujours recours au verbe « dire » (*kà á f̄ɔ*). C'est ainsi que la dénomination du célèbre xylophone, connu en français sous le nom de « balafon », vient d'une périphrase mandingue lexicalisée, *bálaf̄ɔ* : c'est l'instrument qui « dit » le *bála*, c'est-à-dire un type particulier de danse qui a donné son nom à l'instrument lui-même. C'est aussi en fonction de ce mode de représentation que sont formées les périphrases lexicalisées désignant les interprètes d'instruments de musique. On parlera, par exemple, de *nḡɔn̄inf̄ɔla* (« celui qui 'dit' le *nḡɔnin* ») à propos du joueur de *nḡɔnin*, ce luth que les griots utilisent pour accompagner leurs épopées.



Fig.1 : luths à l'exposition « Paroles d'Afrique », MEB, Bordeaux

Il est, par ailleurs, intéressant de noter que, compte tenu de l'importance des chants de louange dans cette culture, qui se rencontrent le plus souvent sous forme de devises (*lásiri dɔ̀nkili, fása*), la langue dioula dispose d'un lexique spécifique pour exprimer l'idée de « chanter les louanges », morphème qui combine donc une modalité d'expression, le chant, avec un critère fonctionnel, la louange. On dira alors *bárama* ou *tánun*.

Catégories verbales de l'activité langagière en langue dioula

Envisageons maintenant l'activité langagière d'un point de vue plus rhétorique en rapportant l'action de parler à différentes fonctions de communication. On peut par exemple parler pour : informer ; convaincre ; saluer ; demander ; louer/insulter ; bénir/maudire etc.

Pour qualifier les plus importantes de ces fonctions de communication dans la société dioula, il existe des verbes ou locutions verbales spécifiques servant à désigner ces différents types d'activité discursive. Afin de former ces unités lexicales, simples ou composées, soit on utilise une locution figée formée d'un substantif et du verbal *kà fɔ́* (« dire ») ou *kà dí* (« donner »), parfois aussi *kà ké* (« faire »), soit on a

directement recours à un verbe dont dérive aussi le plus souvent un substantif. La présence d'un lexique spécifique pour exprimer ces fonctions est un indice justement de l'intérêt majeur que les Dioula leur portent :

- exprimer une demande : *kà déli, kà délili fɔ́* ;
- une exhortation : *kà wáaju, kà wáajuli fɔ́* ;
- une salutation : *kà fò, kà fòli fɔ́, ka fòli dí* ;
- une louange : *kà láfasa, kà lájamu, kà wéle* ou bien *kà fàsa fɔ́ (dí), kà sánkɔ́rɔta fɔ́, kà tánun fɔ́* (la richesse du lexique pour cette fonction est significative de l'importance de la louange dans la culture dioula) ;
- une insulte : *kà lákari, kà nèni* ou bien *kà dájuguya fɔ́, kà nènili fɔ́* ;
- une bénédiction : *kà dùga, kà dùga fɔ́, kà dùga ké* ;
- une malédiction : *kà danga, kà danga fɔ́, kà danga ké* ;
- l'action de narrer : *kà máana fɔ́*.

Nous ne mentionnons ici que quelques-unes des fonctions les plus significatives dans la culture dioula. Parfois, notamment pour les attributs de la parole en termes de véridicité (à prendre au sérieux ou pas), d'expressivité (agressive ou consolante, tragique ou comique, etc.) ou d'intelligibilité (paroles confuses, claires, accessibles, hermétiques, etc.), la langue dioula a recours à des périphrases stéréotypées qui fonctionnent comme de véritables idiotismes.

Ainsi, pour préciser si une parole est, ou non, à prendre au sérieux, le dioula dispose de deux expressions idiomatiques qui fonctionnent comme une paire discriminante. D'un côté, on parlera de *tólon kúma* (paroles dites par jeu, par plaisanterie, ce qui correspond exactement au sens du mot *tólon*) pour renvoyer à un discours ludique, sans importance, à ne pas prendre au sérieux ; de l'autre, on parlera de *kúmaba, ba* étant un suffixe augmentatif et mélioratif qui correspondrait plus ou moins en français à parole « grave » ou parole « de poids ». C'est en tout cas un type de discours digne d'être pris en considération. Cette paire discriminante est couramment utilisée par les Dioula pour faire une partition fondamentale, à leurs yeux, de leur activité discursive.

Cette opposition de premier degré est aussi portée par une autre paire discriminante d'expressions idiomatiques, paire qui a à peu près la même valeur et qui s'entend très souvent dans le monde manding : c'est ainsi que les Dioula parlent, d'une part, de *dénmisenin kúma* (mot à mot « parole de tout petit enfant ») et, d'autre part, de *cèkɔ́rɔba kúma* (« parole de vieux notable » ; *cèkɔ́rɔ* signifie « vieil homme » et le suffixe *ba* a la même valeur méliorative que dans le composé *kúmaba*).

La première de ces deux expressions, *dénmisenin kúma*, sert à qualifier un discours, quel que puisse être l'âge réel du producteur : un enfant aussi bien qu'un adulte ou même un vieillard. Ce n'est pas la nature réelle de l'énonciateur qui est en l'occurrence pertinente, c'est simplement une façon habituelle de signifier qu'un propos n'a pas plus de valeur que le babil d'un enfant en bas âge et que, par conséquent, il n'a pas à être pris en compte.

La seconde expression, *cɛ̀kɔ̀rɔ̀ba kúma*, peut elle aussi s'appliquer à un discours, quel que soit l'âge réel de celui qui l'énonce. On peut très bien, par exemple, qualifier l'énoncé d'un jeune enfant ou d'une jeune femme de *cɛ̀kɔ̀rɔ̀ba kúma* pour insister sur le fait que les propos qui viennent d'être tenus sont d'une grande sagesse, dignes de la sagesse conventionnellement prêtée au vieillard.

Il n'est guère surprenant de voir une telle opposition entre les deux expressions dans une société très gérontocratique où, par principe, la vieillesse est connotée comme un indice d'autorité et de sagesse et où l'extrême jeunesse est au contraire associée à l'idée d'ignorance et de frivolité.

De même, pour attribuer des propriétés expressives à la parole, la langue dioula a recours à une série de périphrases stéréotypées. C'est ainsi qu'on oppose, par exemple, des *kúma dúman* (« paroles douces », « sucrées ») pour désigner des propos agréables à entendre, réconfortants, à des *kɛ̀lɛ kúma* (mot à mot « parole de dispute », « de querelle ») pour qualifier des propos agressifs ou blessants.

Sur un autre plan, pour signifier qu'une parole est aisément compréhensible, facilement accessible à l'entendement, le dioula parlera de *kúma gbé* ou *kúma gbéman* (*gbé* voulant justement dire « clair »), ce qui est presque le décalque du français qui lui aussi parle de « discours clairs » et qui dit couramment « parler clair » avec le même sens.

À cette expression *kúma gbé*, s'opposent deux autres expressions idiomatiques qui correspondent à deux types d'antonymie par rapport à la première :

- la première, *kúma kìninkinin*, est utilisée pour désigner les propos confus, embrouillés, dont le manque de clarté provient d'un déficit de compétence ;
- la seconde expression, *kúma kɔ̀rɔ̀*, encore plus communément usitée dans la société dioula, permet, de par son opposition à l'expression *kúma gbé*, de séparer l'activité discursive en deux grandes catégories.

Cette nouvelle opposition est encore plus essentielle, car au lieu d'être anecdotique comme la première (des propos clairs ou confus relèvent des aléas de la communication et ne sont pas des propriétés intrinsèques propres à catégoriser en soi des types de parole), elle est quant à elle d'ordre ontologique. Elle distingue l'essence même de deux catégories fondamentales de discours.

L'expression *kúma kɔ̀rɔ̀* qui, dans ce cas de figure, s'oppose à *kúma gbé* veut dire « parole vieille » ou « ancienne » (sens de *kɔ̀rɔ̀*). On peut être surpris de l'existence d'une telle paire discriminante *kúma gbé/kúma kɔ̀rɔ̀*, dans la mesure où il n'y a pas d'opposition sémantique intrinsèque entre les deux expressions si on les considère selon une perspective décontextualisée, l'une n'étant pas en l'occurrence l'antonyme de l'autre.

Autant il est possible de saisir la logique de l'opposition entre *kúma gbé* et *kúma kìninkinin* (paroles confuses, embrouillées) fondée sur une antonymie évidente, autant il ne va pas de soi de comprendre comment des « paroles claires » (*kúma gbé*) s'opposent à des « paroles vieilles » (*kúma kɔ̀rɔ̀*). Pourtant, les Dioula divisent fondamentalement leur activité langagière entre ces deux catégories de propos qui

distinguent très clairement :

- d'une part, les énoncés de la communication courante qu'on utilise dans le quotidien des échanges verbaux. Ce sont ces énoncés-là qui sont qualifiés par les Dioula de *kúma gbé* ;
- d'autre part, les énoncés canoniques qui sont produits dans le cas de règles énonciatives très précises, en termes stylistiques et rhétoriques et qui, la plupart du temps, existent déjà dans des répertoires patrimoniaux mémorisés. Ce sont eux qu'on appelle *kúma kòrɔ*.

C'est sans doute d'ailleurs cette référence à un patrimoine hérité des générations antérieures qui justifie l'appellation *kúma kòrɔ* (« parole ancienne »), dont le sémantisme renvoie au concept de « parole de tradition ».

Cette opposition surprenante entre des « paroles claires » et des « paroles vieilles » (dans la mesure où le qualificatif « vieux » ne s'oppose pas, par principe, à « clair ») est en fait intéressante car elle enrichit finalement la représentation sémantique de cette opposition par les usagers. Si, en effet, des « paroles claires » (comprendre, dans cette acception, immédiatement accessibles) peuvent former une catégorie conceptuelle s'opposant à des paroles dites « vieilles », cela implique nécessairement que ces « paroles claires » ne sont pas « vieilles », c'est-à-dire qu'il s'agit d'énoncés qui ne sont pas authentifiés par une *tradition*.

Cela implique également, a contrario, que les paroles anciennes, celles qui relèvent d'une tradition reconnue, ne sont quant à elles par principe pas « claires ». Cela ne veut pas dire cette fois, à la différence de l'opposition précédente (*kúma gbé/kúma kìninkinin*) plus anecdotique, qu'elles sont confuses. L'obscurité qui leur est prêtée, en l'occurrence, signifie plutôt que leur sens n'est pas immédiatement accessible à qui ne maîtrise que le seul code linguistique. Leur absence de clarté ne vient donc pas alors d'un déficit dû à l'incompétence de l'énonciateur (qui ne saurait pas parler « clair »), mais relève plutôt d'un « hermétisme » volontaire produit par un phénomène de surcodage des énoncés. Pour avoir accès au sens de telles paroles, le seul code linguistique ne suffit pas, il faut aussi être capable de maîtriser d'autres codes d'ordre herméneutique : codes symboliques – par la médiation des images –, codes rhétoriques, codes sociaux, etc.

Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par une autre expression idiomatique qui est conventionnellement appliquée aux énoncés relevant de la catégorie des *kúma kòrɔ*. Les Dioula disent souvent que ces *kúma kòrɔ* sont aussi des *kòrɔ kúma* (*kòrɔ* étant à ton haut, cette fois), ce qui signifie des « paroles à fondement ». Le déterminant *kòrɔ*, accolé à *kúma* dans cet idiotisme, désigne en effet, dans son acception courante, le « fond » d'un récipient, c'est-à-dire ce qu'on ne voit pas nécessairement au premier abord.

D'ailleurs, en dioula (un peu comme en français lorsqu'on parle du fond d'une affaire ou d'un discours), par extension imagée, ce mot *kòrɔ*, en un grand nombre de contextes, signifie « sens caché » qu'il convient de mettre au jour. On dira, par exemple, « donner le *kòrɔ* » d'un conte, d'un mythe, d'un proverbe et de tout propos imagé fonctionnant comme une parabole.

Puisque les *kúma kòrɔ* sont donc ainsi des *kòrɔ kúma*, on comprend du même coup qu'ils ne soient pas « clairs » ou, en d'autres termes, pas immédiatement accessibles, mais qu'il faille en rechercher le « fond », le « sens caché ».

Cette catégorie des *kúma kòrɔ*, qui s'oppose à celle des énoncés ordinaires de la communication contingente, correspond donc à des énoncés de tradition orale, c'est-à-dire recouvre en gros le domaine de ce qu'on appelle communément « littérature orale ».

Pourquoi est-il ainsi posé, selon la représentation autochtone, que la parole de tradition ne peut pas, par principe, être saisie d'emblée ? Quelle est donc cette science supplémentaire qu'il faut détenir pour la comprendre ? La réponse se situe au moins à deux niveaux.

Tout d'abord, les *kúma kòrɔ*, en tant que paroles de tradition, ont coutume de se référer d'une part, à l'histoire, d'autre part, aux pratiques rituelles de la communauté. Et ces références se font la plupart du temps de manière allusive. Pour être capable de saisir l'objet même du discours et, a fortiori, son enjeu, il ne suffit donc pas de parler couramment le dioula, encore faut-il être un homme de culture : comment avoir idée de la pertinence de telle « devise » qui, pour honorer un notable, évoque sans le nommer un de ses ancêtres prestigieux à partir de quelques-uns de ses hauts faits, si on ne connaît rien de l'histoire de cet ancêtre ? Comment comprendre le sens de tel chant de masque si on n'a pas été initié à son rituel ?

En second lieu, ce qui distingue les *kúma kòrɔ* des *kúma gbé* dans la communication courante, c'est leur mode d'expression spécifique, fondé notamment sur le recours assez systématique à la figuration du sens, qui en fait des énoncés symboliques à double dénotation, l'une apparente, l'autre réelle. Leur interprétation doit donc passer par la maîtrise d'un code « culturel » qui dit la convention du processus imageant dans la société, car sa motivation n'est pas toujours évidente, par exemple en ce qui concerne les proverbes, les devinettes, les devises, les chants rituels. Parfois, dans le cas de genres narratifs assez longs, ce processus imageant se situe moins au niveau de la grammaire de la langue qu'à celui de la grammaire du discours.

Dans les chroniques historiques (*kó kòrɔ*), les fables étiologiques (*ngálen kúma*), les contes (*ntàlen*), c'est tout l'ensemble du récit qui devient l'image d'autre chose. On passe en quelque sorte de la métaphore à la parabole.

Par conséquent, tous les discours reconnus comme *kúma kòrɔ* ont recours, d'une manière ou d'une autre à un processus de symbolisation qui les distingue de la « parole claire » (*kúma gbé*). Surdéterminé par un code imageant, leur sens n'est accessible que par l'acquisition et la maîtrise de connaissances qui exigent nécessairement une certaine compétence culturelle.

La langue dioula, par la terminologie selon laquelle elle définit ces deux grandes catégories du discours, révèle donc, du même coup, une conception implicite de la littérature orale. Celle-ci se caractériserait par deux conditions nécessaires et suffisantes : la référence à une tradition (elle est toujours *kúma kòrɔ*) et à une poétique (elle n'est jamais *kúma gbé*).

Ces deux grands secteurs de l'activité langagière que sont, d'une part, les *kúma gbé*, d'autre part, les *kúma kòrɔ* sont chacun eux-mêmes structurés en un certain nombre de genres reconnus et dotés d'un nom spécifique. Les *kúma gbé* sont structurés en genres du discours, distingués les uns des autres suivant leur fonction de communication. Nous en avons déjà évoqué un certain nombre : *fòli* (la salutation), *dájuguya* (l'insulte), *dùga* (la bénédiction), etc. Les *kúma kòrɔ* sont, de leur côté,

structurés en des sortes de genres littéraires (si on admet le concept de « littérature orale ») qui font l'objet d'une taxinomie organisée en système et hiérarchisée. Il y a, en effet, des hyperonymes, c'est-à-dire des termes qui renvoient à des catégories générales susceptibles de contenir plusieurs genres. Ces catégories sont elles-mêmes fondées sur des critères de différents degrés qui s'emboîtent les uns dans les autres.

Au premier degré, le critère de la *modalité d'énonciation*, qui permettra d'opposer le « chanter » au « parler ». Ainsi, les *dònkiri* (chants) s'opposent à la catégorie de tous les genres parlés (catégorie qui n'a pas quant à elle d'hyperonyme dans la langue dioula). Sera spécifiée, de même, la catégorie de tous les énoncés narratifs regroupés sous le terme de *màana*.

Pour ce qui est des chants, ils se décomposent eux-mêmes en une quarantaine de genres dont certains peuvent être encore rassemblés dans des catégories génériques de second degré. Sont ainsi distingués des chants dénommés :

- *selon des critères cérémoniels ou rituels*

Ainsi sont les *kónyɔn dònkiri*, chants nuptiaux (*kónyɔn* étant le terme qui désigne la cérémonie de mariage), les *dénsagali dònkiri*, chants de baptême (*dénsagali* désignant la cérémonie d'attribution du nom à l'enfant), les *kéne kéne dònkiri*, chants d'excision (*kéne kéne* étant le terme renvoyant à la fois à l'opération et aux cérémonies afférentes), les *dò dònkiri*, chants de masques (*dò* voulant dire « masque »), etc.

- *selon des critères circonstanciels* (comprendre par là des chants qui accompagnent une activité ponctuelle)

Par exemple, les *sèneke dònkiri*, chants agrestes (*sèneke* voulant dire « cultiver »), les *dòn dònkiri*, chants de danse (*dòn* désignant la danse), etc.

- *selon des critères liés à la nature sociale des producteurs*

Ainsi sont les *wóloso dònkiri*, « chants de captifs » (*wóloso* = « captifs »), les *dònso dònkiri*, « chants de chasseurs » (*dònso* = « chasseurs »), etc.

Certaines de ces catégories sont encore décomposables en plusieurs genres spécifiques par l'ajout de nouveaux déterminants circonstanciels permettant de former des catégories de troisième degré. Ainsi, les *kónyɔn dònkiri* comprennent une dizaine d'espèces dont chacune correspond à une étape définie des cérémonies nuptiales qui durent deux semaines chez les Dioula : *kónyɔn bàra dònkiri*, variété de chants nuptiaux liés à un rite où l'on grille de la viande (le vendredi de la deuxième semaine) ; *kónyɔn bèn dònkiri*, produits au cours d'un rite où jeunes filles et jeunes gens se rencontrent (*bèn*) et se livrent à une sorte de duel chanté ; *kónyɔn bóndolon dònkiri*, variété de chants nuptiaux produits par les jeunes filles de l'âge de la mariée au début de chaque soirée des cérémonies ; *kónyɔn bólosutala dònkiri*, variété de chants nuptiaux destinés à remercier les participants à la cérémonie nuptiale à la fin de la deuxième semaine ; *kónyɔn fànila dònkiri*, chants nuptiaux du pagne (*fàni*) par lesquels est célébrée la virginité de la mariée, dont on expose et promène le pagne nuptial taché de sang ; *kónyɔn kòmbo dònkiri*, chants nuptiaux de déploration par lesquels la mariée fait rituellement ses adieux éplorés à ses proches (famille, amis) ; *kónyɔn kùn dán dònkiri*, chants nuptiaux du tressage des cheveux (*kùn dán*), chants nuptiaux par lesquels les vieilles femmes donnent des conseils à la mariée sur sa nouvelle condition, tandis qu'on prépare sa coiffure ; *kónyɔn kúrun dònkiri*, chants

nuptiaux dits de la pirogue (*kúrun*) à l'occasion desquels la mariée est portée sur les épaules des jeunes hommes de sa classe d'âge (le répertoire de ce genre est très proche de celui des *kónyɔn bèn dònkiri*) ; *kónyɔn nàngbe dònkiri*, autre variété de chants nuptiaux par lesquels on donne encore des conseils à la mariée ; *kónyɔn sùsu dònkiri*, chants nuptiaux du pilage, produits par les femmes qui pilent la nourriture destinée aux nombreux invités, chants à l'occasion desquels sont encore abordés de nombreux thèmes matrimoniaux².

On peut constater que, dans ce découpage plus fin, on retrouve les mêmes ordres de critères que pour la catégorisation de second degré :

- des critères circonstanciels : *sùsu* (pilage), *kùn dán* (tressage de la chevelure), *fànila* (relatif au pagne, ici le drap nuptial)...
- des critères fonctionnels : *kà kòmbo* veut dire « pleurer », « se lamenter »...

Ces illustrations n'ont qu'un caractère anecdotique, mais il convient d'insister sur le fait que les Dioula hiérarchisent tous les genres répertoriés dans leur patrimoine de tradition orale³ (ceux qui appartiennent à la catégorie des *kúma kòrɔ*) en les divisant en deux grands ensembles fondés sur la paire oppositionnelle dont il a déjà été question tout à l'heure, à savoir celle des *kúmaba* (les « paroles importantes », « de poids ») et celle des *tólon kúma* (les paroles ludiques, sans réelle portée).

Dans le premier ensemble, on retrouvera les genres prestigieux aux yeux de la communauté, comme les proverbes (*lámara*), les devises (*fàsa, lásiri dònkili*), les chroniques historiques relatant le passé de la communauté (*kó kòrɔ*), les récits étiologiques à forte charge mythique dans la mesure où ils renvoient au temps des origines (*ngálen kúma*, littéralement « paroles de jadis »), tous genres dont l'interprétation est l'apanage des personnes d'âge mûr et qui peuvent être énoncés à toute heure, notamment pendant la journée.

Dans le second ensemble, celui des genres ludiques (*tólon kúma*) se retrouveront des genres dits par des enfants ou des adolescents : comptines (*tólon dònkili*), chants lyriques des jeunes filles interprétés au clair de lune (*bóndolon dònkili*) ou encore dits par des catégories d'interprètes au statut marginalisé, comme les *wóloso* (les captifs domestiques), ou même qui peuvent être exécutés par n'importe qui, comme les contes (*ntálen*). Plusieurs de ces genres connotés par le ludique et liés à l'expression des fantasmes de l'imaginaire, ne peuvent se dire que la nuit, tels, par exemple, les *ntálen* ou les *bóndolon dònkili*.

Ce bref survol ethnolinguistique des ressources offertes par la langue dioula pour catégoriser la parole permet donc de voir que la nomenclature à laquelle aboutit une telle catégorisation ne consiste pas en une simple liste de termes ou d'expressions idiomatiques juxtaposés pour distinguer les différentes formes d'activité discursive mais qu'elle donne lieu à un véritable système de représentation structuré et hiérarchisé. Il convient maintenant de corrélérer ces observations avec celles qui peuvent être faites sur la circulation sociale de la parole.

² - À propos de ces différentes catégories de chants nuptiaux, cf. Derive, 2012.

³ - À ce propos, voir Derive, 1987, 1989 et 1992.

Les parcours sociaux de la parole

Chez les Dioula, l'exercice de la parole est strictement encadré et sa circulation au sein de la société fortement canalisée. En d'autres termes, n'importe qui ne dit pas n'importe quoi à n'importe qui et la communication verbale est réglée par une étiquette contraignante. Aussi bien dans la communication courante (les *kúma gbé*) que dans l'usage patrimonial et canonique (les *kúma kòrɔ*), la possibilité ou non de prendre la parole est d'abord réglementée en fonction du statut des énonciateurs et des récepteurs en présence. C'est la prise en considération de ces statuts respectifs qui permet de déterminer qui a le droit (ou le devoir) de parler pour dire quel type de contenu à quel type d'auditoire que ce dernier va, à son tour, avoir le droit (ou le devoir) d'écouter.

Ce statut des interlocuteurs dépend de plusieurs types de critères : l'âge, le sexe, la classe sociale. Chez les Dioula, en fonction de son héritage familial, il y a trois grands types de position sociale possibles :

- en haut de la hiérarchie sont les *hórɔn*, qui sont les hommes libres de naissance qu'on appelle souvent « nobles » dans le français local. À l'intérieur de cette classe dominante, il existe encore toute une hiérarchie de prestige et de pouvoir, selon le lignage auquel on appartient et qui est visible par le patronyme (*jàmú*) ou encore selon une fonction d'autorité qu'on occupe, qu'elle soit politique – *dùgutigi* (chef de village), *kàbila tigi* (chef de quartier), *lùtigi* (chef de cour), etc. – ou religieuse – *kàramɔgɔ* (maître coranique). Toutes ces positions ont des incidences sur la communication verbale ;
- au-dessous se trouvent les *nyàmakala*, qu'on désigne souvent par l'expression « gens de caste », dans la mesure où il s'agit aussi, du moins selon la tradition ancienne, aujourd'hui largement battue en brèche, d'un groupe héréditaire et endogame. Les *nyàmakala* forment une caste d'artisans et c'est en son sein que sont les artistes/artisans de la parole (*jèli*) que le français dénomme généralement « griots » ;
- au bas de l'échelle sont les *wóloso*, ou captifs domestiques, qui sont attachés à des familles de *hórɔn* qui les ont autrefois acquis par prise de guerre au cours des conflits avec d'autres populations locales. Ces *wóloso* sont donc devenus Dioula par assimilation et sont toujours considérés comme des Dioula de seconde zone à la culture rudimentaire. Aujourd'hui, bien sûr, ce statut de captif n'a plus aucun fondement juridique, il n'empêche que la mémoire de cette ancienne condition a été conservée au sein de la société et que le statut de *wóloso* a des implications en termes de prise de parole et de contenu des discours.

L'exercice de la parole définit donc aussi des rapports de pouvoir et de contre-pouvoir. C'est même parfois le seul recours qu'ont les groupes dominés pour exercer une pression à l'égard des groupes dominants. Quelques exemples :

- en tout premier lieu, celui des *jèli* (griots). De par leur statut, ils sont en principe tenus de dire les louanges de la famille de *hórɔn* à laquelle ils sont attachés, ce qui, d'une certaine façon, est une forme de sujétion. Mais, en même temps, c'est un moyen de pression qu'ils ont par rapport aux *hórɔn* dont ils dépendent. Ils peuvent, en effet, exercer une forme de chantage implicite par la rétention ou la minoration de leurs louanges. C'est pourquoi les *jèli* sont en général choyés par

leur *jàtigi* (c'est par ce terme que le *jèli* appelle la famille de *hórɔn* dont il dépend) qui espèrent ainsi obtenir de leur part les louanges les plus hyperboliques possibles ;

- une autre illustration probante vient d'un genre chanté dont les femmes ont l'apanage, le chant de *kúrubi* (*kúrubi dɔ̀nkili*), qu'elles interprètent à certaines occasions cérémonielles, et qui contiennent des thèmes revendicatifs à l'égard de leur entourage familial, mais en particulier de l'époux. Les femmes peuvent exprimer leurs revendications soit en choisissant tel ou tel chant approprié du répertoire, soit en créant un chant spécifique pour l'occasion. La crainte du mari de voir déballer ses problèmes conjugaux sur la place publique est un facteur inhibiteur et une incitation à ne pas trop mécontenter sa femme. Il n'est d'ailleurs pas rare, à l'occasion d'une scène de ménage, de voir une femme menacer son mari de le montrer du doigt à l'occasion du prochain *kúrubi* ;
- un troisième exemple peut être donné à partir du cas des *wóloso*, qui sont les seuls habilités à interpréter certains chants dénommés *wóloso dɔ̀nkili*. Ces chants consistent à faire des parodies de chants cérémoniels dioula sur des thèmes paillards ou grossiers que les *wóloso* exécutent au moment même où ces chants cérémoniels sont interprétés. Ils ont une double fonction : d'une part, ils sonnent comme une compensation pour les *wóloso* qui trouvent là l'occasion de ridiculiser la culture de leurs anciens maîtres ; d'autre part, ils offrent aux *hórɔn* une catharsis en leur permettant de jouir secrètement de propos sacrilèges qui leur sont interdits de par leur condition.

Ces quelques exemples montrent bien que l'exercice contrôlé de la parole est un lieu fondamental de régulation des tensions sociales. Cette stricte réglementation de la parole est encore un signe supplémentaire de l'importance qui est accordée au domaine verbal au sein de la culture dioula. Indice de culture, la maîtrise de la parole, travaillée par des codes autres que linguistique, est aussi un outil capital d'insertion sociale.

Références bibliographiques

Derive J.,

1987, « Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong », *Journal des Africanistes*, 57 : 19-30.

1989, « Le jeune menteur et le vieux sage » in Collectif, *Graines de parole. Puissance du verbe et traditions orales. Écrits pour Geneviève Calame-Griaule*, Paris, Éditions du CNRS : 185-200.

1992, « Littérature orale et régulation des tensions sociales » in Caprile J.-P. (dir.), *Aspects de la communication en Afrique*, Paris/Louvain, Peeters Press : 43-75.

2012, *Chanter l'amour en pays dioula (Côte d'Ivoire)*, Paris, Classiques Africains.

Jean Derive est professeur émérite à l'université de Savoie et chercheur au LLACAN (Langage, Langues et Cultures en Afrique Noire - UMR 8135 du CNRS). Ses thèmes de recherche ont porté principalement sur la littérature comparée (littératures africaines, francophonie) et sur l'ethnolinguistique (oralités africaines).

Mots-clés : catégorisation de la parole – taxonomie des genres – Afrique – pratiques langagières – circuits de la communication

Quelques réflexions, en guise de bilan, sur les représentations autochtones de la parole en Afrique

Jean Derive,
université de Savoie/LLACAN

Après les trois illustrations qui ont été proposées sur les représentations de la parole chez les Peuls, les Gbaya et les Manding, complétées par quelques exemples empruntés à d'autres études menées sur d'autres sociétés ici ou là, il est possible de dégager, au-delà des spécificités et des différences évidentes, quelques tendances communes dans ces représentations autochtones susceptibles de justifier qu'il soit légitime de parler de représentations locales de la parole en Afrique.

Il convient de retenir trois choses.

L'importance de la parole dans les sociétés africaines

Christiane Seydou a cité, en ouverture de sa contribution, le travail de Geneviève Calame-Griaule sur la parole chez les Dogon (Calame-Griaule, 2009) qui montre combien, dans cette culture, son usage est théorisé et subséquemment réglementé. La première des deux anecdotes par laquelle elle a commencé son développement met aussi en évidence que, dans un univers de culture orale, la parole est plus qu'un simple outil de communication. Elle possède en elle-même une force vive propre à la rendre supérieure à l'écrit qui, pour reprendre son expression, n'est que son « ombre portée ».

Cette force vive de la parole se manifeste par le fait qu'une fois émise, elle a une vie autonome qui échappe à son énonciateur, ainsi que l'a bien montré dans sa contribution Paulette Roulon-Doko à propos de la culture gbaya en Centrafrique. Il s'agit en général d'une parole efficace dont la portée est « illocutoire » et « performative » si bien que, sitôt prononcée, elle est « douée d'une réalité qui lui confère une virtualité de parcours indépendants » (Seydou : 20, dans ce numéro.)

Son importance tient aussi au fait que le « savoir parler » est indissociable du « savoir vivre », ce qui ressort d'une manière ou d'une autre des différentes contributions de cette première section. Le « bien-parler » est l'indice majeur de l'honnête homme (le *pulaaku* des Peuls) et il ne suffit pas de bien connaître le lexique

et la grammaire de la langue pour accéder à ce « bien-parler » qui est le propre de l'homme ou de la femme cultivés. Bien parler, dans une société africaine, c'est souvent savoir s'exprimer par proverbes (ainsi que cela ressort clairement de l'article de Paulette Roulon-Doko).

La richesse du lexique se rapportant au domaine de la parole (sa nature, ses modalités, ses fonctions) est aussi un indice essentiel de l'importance qu'on lui accorde un peu partout et les articles de la section ont mis en évidence la relative complexité de ce lexique, même si, comme l'a judicieusement fait remarquer Christiane Seydou, la situation d'oralité, par les informations qu'elle donne immédiatement aux partenaires de la communication (par les intonations de la voix, la gestuelle, le temps et le lieu de cette communication), permet d'éviter l'éparpillement lexical qu'impose l'univers de la scripturalité.

La pertinence du statut de l'énonciateur

Une autre caractéristique de la représentation autochtone de la parole, dans beaucoup de sociétés africaines (sans doute est-ce moins vrai chez les Gbaya), apparaît dans le fait que la valeur qu'on lui attribue est fonction moins du contenu de son énoncé que de la reconnaissance accordée au statut de celui qui l'énonce. Il est vrai que, ainsi que cela a été bien mis en valeur dans les articles qui précèdent, la circulation de cette parole étant très réglementée, le contenu d'un énoncé et le statut social de celui qui l'énonce sont de toute façon la plupart du temps très corrélés. On sait qui a le droit de dire quoi à qui.

La catégorisation de la parole

Dans la plupart des sociétés africaines, la parole fait l'objet d'une catégorisation hiérarchisée. Les investigations ethnolinguistiques¹ ont mis en évidence qu'il existe, dans la majorité des langues africaines, des paires discriminantes reposant sur des oppositions sémantiques d'ordre assez semblable d'une langue à une autre. Ainsi, beaucoup de ces langues ont des termes ou des expressions qui distinguent (et opposent) des propos à prendre au sérieux et des propos inconsistants.

Par exemple, en langue wolof², au mot *wax* qui signifie « parole » dans son acception la plus générale, l'usage accole des déterminants qui forment des idiotismes stéréotypés. D'une part, on rencontre des expressions telles que *wax yu dëgër* (parole solide) ou encore *wax yu xoot* (parole profonde, le déterminant *xoot* peut s'employer, par exemple, à propos de la profondeur d'un puits), deux locutions employées pour signifier que la parole émise mérite crédit et considération. Une autre expression figée et courante est celle de *waxu mag* (« parole ancienne ») qui se rapporte aux aphorismes et autres énoncés sentencieux. Bien que rien ne l'implique sémantiquement dans cette dernière locution, celle-ci est connotée du côté de la crédibilité de la parole. D'autre part, à ces différentes formulations, la langue wolof oppose une expression telle que *waxu picc* (mot à mot : « parole-oiseau ») qui désigne un énoncé inconsistant et ne présentant aucun intérêt.

¹ - Baumgardt et Derive, 2008 ; Bornand et Leguy, 2013.

² - Cette référence au wolof, ainsi que celles, ci-après, relatives aux langues kassim, idatcha, vili, kpèlè, moore, proviennent toutes d'informations données par des locuteurs de ces langues au cours d'un séminaire intitulé « Oralité : pratiques et formes » que j'ai co-animé à l'INALCO avec Christiane Seydou de 1987 à 2001.

Il en va de même en langue dogon où, suivant les informations fournies par Geneviève Calame-Griaule (*op. cit.* : 104 et sq.), une série d'idiotismes composés du mot *sò* : (« parole »), auquel est accolé un déterminant, connotent un énoncé à prendre au sérieux. Ainsi en va-t-il de locutions telles que *giru sò* : (« parole de devant »), *bòlò sò* : (« parole de derrière », i. e. au sens figuré), *sò* : *pey* (« parole ancienne », ce qui lui donne de l'autorité comme le *kúma kòrò* des Dioula), *sò* : *pilu* (littéralement, « parole blanche », le blanc renvoyant ici conventionnellement à l'idée de sincérité ; c'est une parole de bonne foi), *sò* : *vàduru* (littéralement, « parole qui s'étend », cette image spatiale se rapportant à l'idée d'un propos qui a une grande portée).

À toutes ces expressions désignant des paroles sérieuses ou graves sont opposées dans la langue dogon, presque terme à terme, une série de périphrases idiomatiques qui, quant à elles, sont chargées de la valeur inverse. Ainsi, aux « paroles de devant » et « de derrière » répond « la parole de côté » (*béne sò*), qui connote une parole qui passe à côté de sa cible et qui n'est donc qu'inconsistance. Cette idée d'inconsistance se retrouve dans l'opposition entre *sò* : *pilu* (« la parole blanche, sincère ») et *sò* : *í tólo*, littéralement « parole sans graine » (« *í* » signifie la graine, le fruit, mais aussi le petit d'un animal ou encore la petite partie d'un tout) qui renvoie à un énoncé mensonger ou à tout le moins auquel il manque de l'essence, du *nyáma*³ pour reprendre un terme local. C'est à peu près la même valeur que porte l'expression *sò* : *náma tólo*, « parole sans chair », c'est-à-dire sans consistance. Quant à la parole de grande portée exprimée par la locution *sò* : *vàduru*, elle trouve son pendant avec *sò* : *odu sèle*, littéralement « parole sans chemin », c'est-à-dire une parole qui ne mène nulle part, en d'autres termes qui n'est que simple bavardage.

Des oppositions du même ordre se rencontrent dans la langue kassim (Burkina Faso), où à *ɲwàɲ kúra* (littéralement, « parole sèche ») répond *ɲwàɲ kúkúle* (littéralement, « parole courte ») qui, contrairement à ce qu'on pourrait croire, correspond ici à une appréciation positive, signifiant en fait que la parole est concise et par conséquent dense. Dans la même langue, avec un autre terme signifiant aussi « parole », on a encore une opposition entre *kwé dóngó*, « parole ancienne » et donc connotée du côté de la sagesse, et *kwé kàfè*, littéralement « parole faible », c'est-à-dire sans fondement solide et donc de peu de crédit. Ce sont les mêmes valeurs qui, chez les Idatcha du Bénin, opposent les *ɲni asòlò*, littéralement « paroles jetées au loin » (ce qui correspondrait assez bien aux paroles « en l'air » du français) aux *ɲni jijinan*, les « paroles cuites », l'image de la cuisson exprimant l'idée d'une parole réfléchie, donc sensée et crédible. Cette image de la cuisson, avec la même valeur positive, se retrouve comme stéréotype qualificatif en plusieurs langues africaines comme le vili (Congo) où la « parole cuite », *nsámu wúcyà*, a son pendant négatif avec *nsámu címpélà*, locution qui nous ramène à nouveau à l'image de la parole lancée (à tort et à travers), toujours avec cette idée d'inconsistance.

Par ailleurs, on a souvent des paires d'opposition sémantique analogues pour d'autres fonctions, par exemple à propos de l'effet que la parole produit aussi bien du point de vue de celui qui la profère que de celui qui la reçoit. Ainsi, pour revenir

³ - Dans le contexte où je l'emploie, à propos des Dogon, le mot *nyáma*, qui est un emprunt au mandingue où il signifie « viande », « force vitale », renvoie évidemment ici à l'acception de « force vitale ». Quand les Dogon disent qu'une parole manque de *nyáma*, ils qualifient une parole faible, dénuée de force vive.

au dogon, on oppose dans cette langue les *sò* : *èdu* (*èdu* veut dire « bon, beau, propre ») qui renvoient à une parole gentille, aimable aux *sò* : *èdelu* (*èdelu* vient de *èdila* : « mauvais », « sale »), expression qui sert à qualifier une parole lâche, désagréable, ou encore aux *sò* : *nɔnu* (*nɔnu* vient de *nɔnɔn* : « enfoncer quelque chose dans la boue ») qui se dit d'une parole injurieuse, agressive.

De la même façon, la langue kpèlè (Guinée) oppose *woo nene*, la « parole douce » à *woo nwana*, la « parole amère », l'amertume étant en l'occurrence, à la différence du français, à rapporter ici au récepteur de l'énoncé (ce sont des propos « difficiles à digérer ») et non à l'émetteur du message.

De même encore, chez les Idatcha du Bénin, on oppose *iji dundun*, la « parole sucrée » (qualificatif positif en l'occurrence pour parler d'une parole douce, agréable à écouter) à la « parole sans sucre » (*iji dundunra*, « ra » étant un privatif) qui se dit à propos d'une parole grossière ou blessante.



Fig.1 : salle consacrée aux « paroles détournées », comme bonne manière de dire sans blesser, à l'exposition « Paroles d'Afrique », MEB, Bordeaux

Dans un autre ordre de qualification de la parole, un grand nombre de sociétés africaines distinguent la parole immédiatement accessible (la « parole claire » des Dioula) de la parole voilée, enrobée, qui exige un décortilage particulier. Les Moose du Burkina Faso opposent, par exemple, des *gómɔ págdo*, littéralement « paroles à coques » (comprendre qu'il est nécessaire de les décortiquer) à des *gómɔ fáato*, « paroles sans consistance » (*fáato* étant au premier chef un qualificatif qui s'applique à l'alimentation pour indiquer qu'elle est peu nourrissante). Cette expression *gómɔ fáato* réfère généralement aux énoncés communs de la communication ordinaire. On remarque ici que cette paire discriminante, à l'instar de ce qui a été dit à propos de l'opposition dioula *kúma kàrw/kúma gbé*, n'est pas, hors contexte, une paire antonymique par principe et elle ne prend sa valeur d'opposition sémantique que rapportée au contexte spécifique de la parole.

Cette distinction entre une parole immédiatement accessible et une parole plus codée destinée à l'auditoire cultivé est aussi faite par les Wolof du Sénégal qui opposent *wax*, la « simple parole », la « parole ordinaire », à *wax yu dëng*, la « parole détournée », c'est-à-dire celle qui se livre au moyen de procédés d'expression figurés et qui est beaucoup plus valorisée. Dans la langue wolof, il existe par ailleurs deux termes se rapportant à la parole : outre le mot *wax* déjà signalé pour désigner la parole de la communication courante, les Wolof ont un terme spécifique quand ils veulent qualifier de façon précise une parole produite dans le contexte d'un mode de communication plus relevé. Ils utilisent alors *haddu*. De même, en langue kassim du Burkina Faso, il existe deux termes distincts pour référer à la parole : *ɲwàŋ* (la « parole courante », terme que nous avons déjà rencontré) et *wātàna* (la parole archaïque et plus recherchée).

En général, ce type d'opposition sert aux usagers à distinguer, dans le champ de la pratique discursive, les productions de la communication courante de celles qui relèvent de l'art verbal, et qui sont souvent patrimoniales dans la mesure où elles sont consignées dans des répertoires. Cette distinction fondamentale et généralisée un peu partout en Afrique est une preuve que ces usagers ont parfaitement conscience d'un domaine propre à l'art verbal qui peut justifier l'emploi parfois controversé du concept de « littérature orale ».



Fig.2 : salle consacrée à la littérature orale à l'exposition « Paroles d'Afrique », MEB, Bordeaux

On voit donc qu'avec des stratégies linguistiques différentes d'une langue à une autre, les sociétés africaines de tradition orale ont plus ou moins les mêmes préoccupations et les mêmes valeurs pour apprécier la parole, prioritairement évaluée selon trois ordres de critères fondamentaux :

- *le critère de la véridicité*, qui consiste à déterminer si une parole doit ou non être considérée comme vraie. Lorsqu'on écrit « considérée comme vraie », il faut bien comprendre qu'en l'occurrence ce critère de la véridicité n'est pas à entendre dans le sens d'une conformité à une réalité factuelle. Il s'agit plutôt, dans ce cas, d'une parole porteuse de vérité au sens philosophique du terme, c'est-à-dire qui contient des propos qui disent quelque chose sur la réalité de la condition humaine et qui, à ce titre, sont susceptibles d'aider ceux qui les entendent à conduire leur vie comme elle doit l'être suivant les valeurs en cours dans la société. Ces « paroles vraies » sont donc souvent des paroles métaphoriques ou des paraboles. Pour ce qui est notamment des paroles patrimoniales, consignées dans des répertoires, elles peuvent donc être considérées comme « vraies » (au sens philosophique) alors qu'à l'évidence elles relatent des épisodes imaginaires et merveilleux qui relèvent du mythe. Une parole est une parole véridique dans la mesure où elle a une portée apte à nourrir la culture de l'individu, propriété qui lui vaut le mérite d'être prise en considération. À ces « paroles mûries » (« cuites », dit-on en certaines langues) s'opposent, d'une part, les paroles de la communication courante qui n'ont qu'une fonction pratique mais sans réelle portée, d'autre part, les paroles ludiques, simplement destinées à la distraction, dans lesquelles les énonciateurs projettent des fantasmes impossibles à réaliser dans la réalité sociale. De telles paroles, à fonction cathartique, ne sauraient être considérées comme des paroles à prendre au sérieux sans remettre en cause l'ordre social ;
- *le critère d'intelligibilité*, qui détermine le degré d'accessibilité au sens. Ce critère est d'ailleurs étroitement corrélé au précédent. Il semblerait en effet que, dans les cultures africaines, plus une parole est à prendre au sérieux, plus elle est rendue hermétique par une série de surcodages culturels où l'image joue un rôle capital. Les paroles immédiatement accessibles n'ont donc que peu de valeur, alors que les paroles détournées et voilées par des procédés d'expression, celles qui demandent un décodage herméneutique, sont toujours considérées comme des paroles nourrissantes, porteuses de sagesse ;
- *le critère de l'expressivité*, qui qualifie une parole par rapport à son effet affectif aussi bien chez celui qui l'énonce que chez celui qui en est le destinataire. Dans la mesure où, dans les cultures africaines, la parole n'est pas seulement un outil (*ergon*), mais une force (*energeia*) qui a sa vie propre une fois qu'elle est émise, il n'est pas étonnant qu'on y porte une attention toute particulière aux effets de la parole, qu'ils soient positifs (on connaît l'importance accordée aux louanges dans un grand nombre de ces sociétés) ou qu'ils soient négatifs : en Afrique, une parole peut non seulement dévaloriser socialement le destinataire, mais elle peut aller jusqu'à tuer l'émetteur (s'il manipule des paroles alors qu'il n'a pas l'autorité pour le faire) ou le récepteur (s'il écoute des paroles initiatiques qu'il n'est pas apte à entendre ou s'il fait l'objet d'une malédiction de la part d'une personne autorisée, notamment l'un des aînés de sa famille).

Ce survol montre bien qu'il n'est donc pas illégitime de considérer qu'au-delà des différences d'une société africaine à une autre des stratégies linguistiques pour catégoriser la parole, il y a bien, en profondeur, une sorte d'archétype de la représentation de la parole et de son exercice qui est largement commun à l'ensemble du continent.

Références bibliographiques

Baumgardt U. et Derive J.,

2008, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.

Bornand S. et Leguy C.,

2013, *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Armand Colin.

Calame-Griaule G.,

2009 (1965), *Éthnologie et langage. La Parole chez les Dogon*, Limoges, Lambert-Lucas.



L'utilisation de la parole patrimoniale
2^e Partie

*La parole traditionnelle
dans les nouveaux médias*

Daniela Merolla est professeure de littérature africaine au département des langues et des cultures africaines, Institut des Arts dans la société (LUCAS), de l'université de Leyde (Pays-Bas). Elle est la directrice de la série audio-visuelle *Verba Africana*.

Mots-clés : oralité – littérature – technologie – recherche – Internet

Littérature orale et nouveaux médias : l'exemple de *Verba Africana*

Daniela Merolla,
université de Leyde (Pays-Bas)

L'expansion des technologies d'enregistrement vidéo et leur popularisation croissante forment un défi pour la documentation et l'étude de l'oralité, mais l'usage de ces techniques offre également de nouvelles possibilités de recherche. Cet article présente la série *Verba Africana* et deux projets qui ont pour but de relever le défi ainsi que les possibilités ouvertes par les interactions entre la technologie et l'étude des littératures orales africaines.

Les contenus textuels ainsi que les performances visuelles sont essentiels pour la classification, la description et l'interprétation des langues africaines et des littératures orales. Ils sont aussi indispensables à l'observation de la qualité esthétique des productions orales ainsi qu'à la compréhension de leur réception par un public. L'enregistrement vidéo est donc un outil fondamental pour étudier et documenter les performances orales à l'intention des générations futures. Cependant, certains points restent problématiques et nous avons besoin de discuter l'intégration de la technologie dans une nouvelle approche de l'étude des littératures orales africaines. Nous présentons, ci-dessous, un certain nombre de questions relatives à l'usage de la technologie vidéo et numérique dans le recueil et l'étude de la littérature orale.

Écrire et transcrire à partir de l'enregistrement vidéo

Les littératures orales africaines sont aujourd'hui reconnues comme une composante fondamentale du patrimoine immatériel de l'Afrique et de l'humanité. L'importance de leur étude a été établie par la recherche linguistique, historique, anthropologique et littéraire du siècle dernier¹. Les mythes et les récits épiques, les contes, les poèmes d'amour et de travail, les lamentations funèbres, les incantations rituelles ainsi que les chansons urbaines, le théâtre populaire et de nombreux autres genres oraux sont considérés autant comme des moyens d'expression créatifs et des espaces de divertissement que comme des objets d'étude à partir desquels il est possible de poser des questions fondamentales sur les individus et leur société².

¹ - Finnegan, 1992 ; Kaschula, 2001 ; Okpewho, 1992.

² - Baumgardt et Derive, 2008 ; Derive, 1987 et 2012 ; Furniss et Gunner, 1995 ; Furniss, 1995 ; Okpewho 1983 et 1992.

Alors que la recherche suppose toujours une retranscription écrite des productions orales, l'usage de l'écriture limite leur compréhension. L'argument selon lequel la « performance » est au cœur des genres oraux et celui affirmant que la transcription et la traduction ne peuvent seulement dessiner qu'un portrait peu précis des poèmes et des contes oraux sont bien connus. Ils justifient, au fond, le recours à de nouvelles formes de documentation et de recherche vidéo afin de donner plus d'espace à l'intonation et aux gestes, à l'accompagnement éventuel de la musique, aux interactions entre le conteur/chanteur et le public, et à tous les éléments qui, généralement, se perdent dans les formes écrites de documentation et d'étude. Si, de nos jours, les genres oraux africains sont largement disponibles sous forme écrite, plusieurs projets ont été lancés sur la documentation technologique et les nouvelles méthodologies de recherche des littératures orales africaines³.

Il est aussi à noter une évolution dans les pratiques de l'oralité, en ce sens que « l'art de la parole » interagit de plus en plus avec la diffusion massive de l'écriture, de la radio, du cinéma, de la télévision et d'Internet. Un nombre croissant de conteurs et de chanteurs africains recourent aux nouvelles technologies pour créer et/ou diffuser leurs contes, chansons et poèmes. Bien qu'ils continuent d'exercer leur activité de conteurs et de chanteurs dans des situations de création orale « classiques », ils se produisent également à la radio et dans les discothèques et font usage du microphone et de cassettes audio et vidéo. En effet, les conteurs et les chanteurs créent par l'improvisation orale. Plusieurs d'entre eux enregistrent désormais leurs performances à l'aide des nouveaux médias, ou par le biais de tierces personnes, et ces supports sont ensuite utilisés par leurs disciples et par le public.

L'expansion des technologies d'enregistrement vidéo et leur diffusion massive auprès de larges segments de la population ont détourné l'attention des études, s'intéressant initialement à la différence entre l'oralité et l'écriture (l'un des grands débats jusqu'aux années 1970) puis aux effets de l'interaction entre l'oralité, l'écriture et les nouveaux médias⁴. De plus, il faut s'interroger sur la méthodologie de recherche car, si l'enregistrement vidéo est, comme l'écriture, un outil fondamental pour documenter et étudier les performances orales, un certain nombre de questions doivent être posées⁵.

Vidéo-documentation et recherche

En premier lieu, la documentation vidéo n'est pas une solution définitive aux problèmes de collecte, lesquels sont liés au caractère interactif et immédiat de l'art oral : la vidéo ne couvre qu'une partie de la performance et, comme dans le cas de la transcription écrite, ce moyen de captation implique un processus de sélection et donc un risque de manipulation de la perspective et de l'interprétation. De plus, nous savons que la technologie n'est pas seulement un outil pour enregistrer

³ - Coulet Western, 1975 ; Baumgardt, 2012 ; Baumgardt et Bounfour, 2000 ; Furniss, 2006 ; Görög-Karady, 1981 ; Merolla, 2012 et 2014 ; Pieterse, 2012 ; Westley, 1991.

⁴ - Barber, 1997 ; Beck et Wittmann, 2004 ; Cosentino, 1987 ; Derive, 2014 ; Furniss, 1996 ; Scheunemann, 1996 ; Ricard et Veit-Wild, 2005.

⁵ - Seydou et Dauphin-Tinturier, 2008 ; Baumgardt, 2012 ; Baumgardt et Derive, 2008 ; Merolla, Jansen et Naït-Zerrad, 2012.

mécaniquement des événements, mais qu'elle contribue à changer ce qui est enregistré et, donc, à l'émergence de nouvelles pratiques orales et artistiques ainsi qu'à de nouveaux enjeux. Mais, il faut se demander de quelle manière la technologie influence l'oralité.

Des leçons importantes ont été tirées des études sur l'oralité africaine et sur la culture populaire qui, depuis les années 1980, ont abordé la question de savoir comment la performance de poèmes et de contes oraux se modifie à l'heure où les gens sont habitués à écouter la radio et à regarder la télévision. Une tentative de réponse à ces questions a conduit à des interprétations divergentes sur l'innovation des genres oraux et de la communication orale grâce à l'alphabétisation et aux nouveaux médias. On peut décrire à peu près deux tendances interprétatives principales, que j'appellerai respectivement « l'oralité érodée » et « les *oramedia* comme innovation ».

Un certain nombre d'études cherchent à montrer que les changements dus à l'alphabétisation et à l'introduction de la radio et de la télévision conduisent à une sorte d'altération culturelle des productions orales⁶. À l'appui de cette interprétation, des chercheurs ont identifié une forme d'« érosion de l'oralité » (Schultz, 1997), consécutive à l'absence d'interaction directe entre le chanteur/conteur et l'auditoire (passivité du public renforcée par la radio et la télévision), à la perte des fonctions sociales des genres oraux avec la disparition des veillées de contage à la fois dans des contextes ruraux et urbains, ainsi qu'à la folklorisation de la production orale (à savoir, la reproduction stéréotypée des chansons et des récits oraux diffusés via la radio et la télévision hors contexte et sens social). Selon Diawara (1997), on peut également remarquer la dichotomie entre une tradition orale « authentique » et les versions « technologiques » permettant la consommation rapide de productions vides de leur profondeur textuelle, lorsque de nouveaux chanteurs sans formation historique ni musicale émergent. Ensuite, Adeleye-Fayemi (1997) a reconnu une augmentation des thèmes misogynes dans les productions de masse, transformant les femmes en simples objets du désir masculin.

Par ailleurs, certains chercheurs reconnaissent le succès et les aspects novateurs des productions africaines dans l'interaction entre l'oralité, l'alphabétisation et les nouveaux médias et analysent l'interaction et le syncrétisme entre l'oralité et les nouvelles technologies comme une forme d'innovation⁷. C'est pourquoi leur approche est qualifiée d'« *oramedia* » (Ugboajah, 1982 : 83). Ils soulignent le renouveau du style oral et du contenu et l'émergence de nouveaux publics qui ont été attirés grâce aux performances entendues à la radio. On passe alors d'un discours fondé sur la présence en face à face d'un interprète et de son auditoire à des discours « en différé », enregistrés ou « en direct », et adressés à un public « imaginaire » (radio ou télévision). Ces constatations confortent l'hypothèse de l'élaboration d'idées et de désirs nouveaux par le biais des genres oraux « radiophoniques » (Barber, 1997b). L'enregistrement et la diffusion des productions orales à la radio s'inscrit dans un procès de « démocratisation » du savoir oral. Par ailleurs, on accède alors au rôle

⁶ - Adeleye-Fayemi, 1994 et 1997 ; Andrzejewski, Pilaszewicz et Tyloch, 1985 ; Diawara, 1997 ; Kadima-Nzuji, 1987.

⁷ - Adejunmobi, 2002 ; Barber, 1997b ; Cancel, 1986 ; Kaschula, 1991, 1997, 2001 (chapitres IV-V) ; Schultz, 2001 ; Tomaselli, 1997 ; Vail et White, 1991.

d'interprète en se présentant comme griot et griotte à la radio, à la télévision et sur Internet, c'est-à-dire un artiste du verbe et non plus un membre d'une classe sociale qui a détenu le monopole de la connaissance, de l'histoire et de la capacité à légitimer le pouvoir. Les nouveaux médias deviennent donc une nouvelle source d'autorité (Schultz, *op.cit.* : 457).

Les questions qui ont été soulevées révèlent la manière dont la technologie a changé l'oralité, ce qui témoigne de la complexité de leur rapport. Comme le dit Barber (2008 : 2), nous devons approfondir la recherche pour comprendre quelles sont les conditions sociales, culturelles et historiques spécifiques de la disparition et de l'invention dans les pratiques orales. Des dénominations ont vu le jour, telles celles de « transmédialité » et de « nouvelle oralité », en essayant de capter les façons dont la voix, les signes graphiques et les impulsions électroniques rivalisent et se rencontrent⁸. Kaschula (2004) a proposé la notion de « technauriture » pour désigner l'interface de la technologie, de « l'auriture » (les aspects sonores de la production et de la réception des genres oraux) et de la littérature et pour maintenir le rôle central de l'oralité « dans un milieu postmoderne qui a toujours sous-estimé la parole orale » (Kaschula et Mostert, 2009). Si « technauriture » est un néologisme initialement un peu déroutant, en tant que notion et définition terminologique, il offre la possibilité de jeter un pont entre les arguments des débats précédents tournant autour de la perte et de l'innovation (Kaschula, 2012). Quoiqu'il en soit, la complexité indiquée par la notion de « technauriture » et par les autres dénominations nous montre la nécessité des nouvelles formes de documentation et recherche.

La série *Verba Africana* et deux projets internationaux

La série *Verba Africana* et deux projets internationaux ont ainsi examiné les implications méthodologiques et théoriques pour documenter et étudier les genres oraux par le biais des enregistrements vidéo et d'Internet.

Verba Africana est une publication qui a démarré en 2005, grâce à des fonds mis à disposition par les universités de Naples en Italie et de Leyde au Pays-Bas. Depuis 2006, la série a été intégrée dans deux projets de coopération internationale, financés par l'Organisation Néerlandaise pour la Recherche Scientifique (NWO), l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), les universités de Leyde, de Hambourg et de Naples (L'Orientale), la School of African and Oriental Studies de Londres (SOAS) et The World Oral Literature Project (université de Cambridge en Grande-Bretagne et université de Yale aux États-Unis). Parmi les partenaires institutionnels, on trouve également le Language Centre de l'université du Ghana (Accra), la School of Languages de l'université Rhodes (Afrique du Sud) et l'université de Bamako (Mali). Le titre du premier projet, « Les littératures orales africaines et la technologie : le défi pour la documentation et la recherche », témoigne de la volonté de mettre en relation les littératures orales africaines et la technologie. La formulation du deuxième projet, « La recherche et la documentation multimédias de genres oraux africains : connexion entre la diaspora et les auditoires locaux », indique que la discussion s'est focalisée sur les interactions entre les acteurs et sur les modalités d'utilisation des « multimédias » dans la recherche. Le dernier domaine de discussion des deux projets internationaux a porté sur la question des différents

⁸ - Merolla, Jansen et Naït-Zerrad, 2012.

« partenaires » actifs dans l'enregistrement des matériaux oraux – depuis les artistes locaux jusqu'aux spécialistes universitaires ou non universitaires et les techniciens – et leur positionnement dans la recherche et la documentation⁹.

Comme indiqué précédemment, les raisons principales qui ont soutenu l'élaboration de la série et des deux projets sont, d'une part, l'omniprésence des nouvelles technologies, tant dans l'enregistrement que dans la diffusion des productions orales, et, d'autre part, la nécessité de penser ces nouvelles technologies dans une nouvelle approche des littératures orales. La série *Verba Africana* vise donc à produire des documents numérisés dans le domaine des littératures orales africaines et à les publier sur DVD et CD-Rom ainsi que sur le site web de la série¹⁰. Les matériaux numériques sont destinés à plusieurs usages : les chercheurs et les étudiants peuvent les utiliser en tant que documentation et matériel de recherche, mais également dans le cadre de l'enseignement et de l'apprentissage des langues et littératures africaines orales. Ils se présentent, également, comme un outil de communication avec le grand public, intéressé par les cultures africaines du fait des migrations et de la mondialisation¹¹, qui offre la possibilité de découvrir les littératures orales en ouvrant les liens disponibles sur les supports multimédias de la série *Verba Africana*.

Le but est de constituer les genres oraux comme un événement total : des chercheurs spécialisés dans les différents domaines coopèrent pour offrir matériaux, analyses, réflexions, références et outils didactiques pour l'étude des aspects pertinents, comme la langue, la forme, le contenu et la performance des genres oraux dans leur contexte littéraire, social et historique. À ce jour, il existe cinq volumes publiés et trois volumes en programmation. Il s'agit d'une série « ouverte » à plusieurs égards. Elle est, tout d'abord, ouverte aux genres oraux « classiques » enregistrés par les chercheurs ou directement produits par les artistes dans l'interaction multimédia. Par ailleurs, il est possible de mettre à jour ce qui a été publié sur DVD et CD-Rom, les ressources étant accessibles sur le site de l'université de Leyde, autant aux étudiants qu'aux chercheurs. Enfin, la série est ouverte à la coopération et à la participation des chercheurs intéressés au-delà du groupe ayant pris part aux deux projets de recherche internationale que nous avons mis en place à partir des premières expériences avec *Verba Africana*. Deux exemples de la série sont donnés ci-après.

Le troisième numéro de *Verba Africana* aborde l'utilisation de l'enregistrement vidéo dans la recherche en proposant l'enregistrement vidéo de la récitation de Soundiata par le griot Lansiné Diabaté (1926-2007). Ce dernier et la famille Diabaté ont autorisé le chercheur Jan Jansen à faire cet enregistrement à Kéla (Mali) en 2007 (Jansen, 2010). Jan Jansen présente à la fois l'analyse de la récitation et de l'enregistrement. En conséquence, dans la contribution de ce chercheur dans *Verba Africana*, on trouve l'ensemble des matériaux sonores mais également des études historiques, linguistiques et anthropologiques qui aident le public à contextualiser et

⁹ - Voir le colloque final du projet ayant pour but de discuter le « partage » des connaissances scientifiques et de la documentation multimédia du patrimoine littéraire oral avec ceux qui se reconnaissent dans ce patrimoine culturel (Colloque international « Les littératures orales et la recherche multimédia : tisser les liens avec les auditoires locaux en Afrique et dans le monde », Université Mohammed V, Agdal, Rabat, les 13 et 14 décembre 2013). URL : <http://www.hum.leiden.edu/research/africanliteratures/multimedia-research/projects.html>

¹⁰ - <http://www.hum2.leidenuniv.nl/verba-africana/>

¹¹ - Cf. Seydou et Dauphin-Tinturier, *op.cit.*

à interpréter la récitation enregistrée. Le caractère différé de la récitation et sa visualisation postérieure ont ainsi permis à l'auteur de prendre en compte, dans son analyse, ceux qui ne participaient pas à la performance mais qui revendiquaient des droits sur l'enregistrement. Dans ce cadre, la vidéo a apporté un élément essentiel à la recherche puisqu'elle a permis de réexaminer la performance et de saisir les éléments qui, tout en participant « en direct » à la récitation, étaient moins visibles au cours de l'observation immédiate. En particulier, Jansen analyse le comportement d'un des Diabaté, Fantamadi, qui « agissait de façon à ne faire apparaître aucun intérêt apparent, aucune appréciation, (même pas de remarque irrévérencieuse) pour le spectacle auquel il assistait » (Jansen, 2012 : 72).

Selon Jansen, Fantamadi agit dans le cadre de la question de l'autorisation. Jansen avait obtenu la permission de faire l'enregistrement par les aînés de Fantamadi, lequel n'avait pas explicitement donné son accord. En effet, Jansen n'avait pas à lui demander l'autorisation de filmer la performance, puisque Fantamadi était un jeune frère de Lansiné. Cependant, il eût été possible que Fantamadi s'oppose à l'enregistrement, en revendiquant sa parenté avec le griot et en se situant dans le « groupe des oubliés ». Jansen croit voir, dans ce cas particulier, le sens politique de la variabilité de l'oralité qui, en tant que performance et communication sociale, permet au groupe de s'adapter aux besoins contingents. La question de l'autorisation est liée aux débats sur le *copyright* et le droit d'auteur dans la recherche, ce qui conduit Jansen à réfléchir sur l'éthique de la recherche « car il pourrait être difficile de savoir si l'on doit demander l'autorisation à ceux qui ne semblaient pas être impliqués dans l'enregistrement » (*ibid.* : 67).

Dans le quatrième numéro de *Verba Africana*, il était principalement question de l'interface de plusieurs formes de connaissance lorsque l'influence de la mondialisation est tangible. Avec mon collègue Kofi Dorvlo, j'ai conduit en 2007 un long entretien avec M. Datey-Kumodzie, qui détient un doctorat de l'université de Cologne et a soutenu une thèse sur les chansons et les croyances religieuses éwé du Ghana. L'entretien faisait partie d'un projet de recherche en collaboration avec notre collègue Felix Ameka sur l'histoire des migrations des Éwé, qui se sont déroulées entre le XI^e et le XVII^e siècle, et les ont conduits à s'installer dans le Sud-Est du Ghana actuel. Le Dr. Datey-Kumodzie a donné une performance très attrayante, incluant des récits et des chansons qui nous ont paru comme une (ré)vision hétérodoxe des idées cosmologiques et de l'histoire des migrations éwé : elle combinait des théories scientifiques sur l'évolution et l'histoire de cultures différentes dans le monde ainsi que des récits de fiction scientifique sur le continent perdu de Mu. Le récit du Dr. Datey-Kumodzie était « éwé-centrique », dans la mesure où il affirmait que la langue éwé, parlée par les premiers ancêtres, se serait diffusée dans les civilisations les plus connues du monde entier.

Le nœud éthique et scientifique de ce volume de *Verba Africana* est patent si l'on se rapporte au cas du Dr. Datey-Kumodzie, qui se présente comme un chercheur. Sa position nous a poussé à considérer la manière dont nous pouvions/voulions présenter son récit. Le respect du discours de notre interlocuteur ne pouvait pas n'impliquer que la vidéo. En validant son récit comme « scientifique », cela devenait une partie de sa stratégie personnelle (quelle qu'elle soit). Cela est délicat parce que la série *Verba Africana* est librement accessible sur Internet, à un public académique ou non,

bien qu'il n'ait pas toujours la formation critique lui permettant d'interpréter le récit du Dr. Datey-Kumodzie par rapport au débat sur la construction de l'identité et la variabilité de la « tradition ». Le nœud éthique aborde donc la question de la relation à la science et celle de la relation de pouvoir asymétrique entre les enquêteurs et les enquêtés. À la différence de l'idée du positionnement simplement égalitaire des chercheurs et des conteurs dans la recherche (Fabian, 1990), nous avons avancé l'idée que les chercheurs sont responsables autant à l'égard des conteurs que du public. L'interaction des formes locales de la connaissance et, notamment, de la connaissance scolaire et globalisante est un phénomène croissant un peu partout dans le monde. Dans un tel cas, les formes, les stratégies et les objectifs de la connaissance « globale » (locale et globale) du conteur doivent être expliqués au public. La solution choisie dans le numéro 4 de *Verba Africana* a été que les chercheurs sélectionnent les fragments de vidéo pour protéger et servir de médiateurs dans la communication entre l'interviewé et le public, en associant au texte et à la vidéo de l'entretien des commentaires explicatifs.

En conclusion, bien qu'il n'y ait pas de réponse unique et unanime au sujet des questions abordées ci-dessus, la documentation et la recherche vidéo des littératures orales apparaissent comme une partie intégrante du partage de la connaissance. Dans ce cadre, les chercheurs doivent répondre aux attentes de plusieurs auditoires : celles de la communauté scientifique ainsi que celles d'autres publics, locaux et internationaux. Les outils électroniques offrent, en effet, la possibilité de partager les littératures orales au niveau local et international en reformulant la présentation de la recherche scientifique pour atteindre ces multiples publics. De plus, de nouvelles formes de partenariat peuvent être créées pour éviter le risque de « parler à » plutôt que de « parler avec » les partenaires (chercheurs et artistes) en Afrique. On peut penser à des forums ou *chats* sur Internet, aux écrans interactifs, aux « banques culturelles » pour intégrer la participation locale dans la documentation et la recherche en ligne.

Comme nous l'avons vu, le défi émergeant de la popularisation croissante des technologies d'enregistrement vidéo et d'Internet nous offre également des possibilités inédites de réflexion scientifique. On espère qu'il favorisera de nouveaux projets quant à l'investigation des possibilités et des conséquences de l'interaction entre l'oralité et la technologie dans le domaine du patrimoine immatériel africain.

¹² - Mew, 2008.

Références bibliographiques

Adejunmobi M.,

2002, « English and the audience of an African popular culture. The case of Nigerian video film », *Cultural Critique*, 50 : 74-103.

Adélewe-Fayémi B.,

1997, « Either or the other. Images of women in Nigerian television » in Karin Barber (ed.), *Readings in African popular culture*, Bloomington/Oxford, Indiana University Press/James Currey : 123-130.

1994, « Gender, sexuality, and popular culture in Nigeria », *Passages*, 8 : 1-2. En ligne : <http://hdl.handle.net/2027/spo.4761530.0008.002>

Andrzejewski B.W., Pilaszewicz S. et Tyloch W. (eds.),

1985, *Literatures in African languages*, Cambridge, Cambridge University Press.

Barber K.,

1997, « Preliminary notes on audience in Africa », *Africa International*, 67/3 : 347-362.

1997b, « Introduction » in Barber K. (ed.), *Readings in African popular culture*, Bloomington/Oxford, Indiana University Press/James Currey : 1-12.

2008, « Orality, the media and new popular cultures in Africa » in Lafkioui M. et Merolla D., (dir.), *Oralité et nouvelles dimensions de l'oralité. Intersections théoriques et comparaisons des matériaux dans les études africaines*, Paris, Publications Langues O' : 7-26.

Baumgardt U.,

2012, « A pioneer project : Encyclopaedia of Literature in African Languages (ELLAF) », *Global South*, 5/2 : 163-174.

Baumgardt U. et Bounfour A. (dir.),

2000, *Panorama des littératures africaines*, Paris, L'Harmattan.

Baumgardt U. et Derive J. (dir.),

2008, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.

Beck R. M. et Wittmann F. (eds.),

2004, *African media cultures. Transdisciplinary perspectives*, Köln, Köppe Verlag.

Calame-Griaule G.,

1997, *Langage et cultures africaines*, Paris, Maspero.

Cancel R.,

1986, « Broadcasting oral traditions: the 'logic' of narrative variants - The problem of 'message' », *African Studies Review*, 29/1 : 60-70.

Cosentino D.,

1987, « Omnes cultura tres partes divisa est ? », *African Studies Review*, 30/3 : 85-90.

Coulet Western D.,

1975, *A bibliography of the arts of Africa*, Waltham, African Studies Association of Brandeis University.

Derive J.,

1975, *Collecte et traduction des littératures orales*, Paris, SELAF.

1987, « Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong », *Journal des africanistes*, 57 /1-2 : 19-30.

2007, « Some propositions for norms of preservation and fixation of African oral literature », *Research in African Literatures*, 38/3 : 155-161.

2012, *L'art du verbe dans l'oralité africaine*, Paris, L'Harmattan.

2014, « Une joute verbale traditionnelle de Côte d'Ivoire sur Internet à l'aube des années 2000 », *Tydskrif vir Letterkunde*, 51/1 : 91-101.

Diawara M.,

1997, « The Mande oral popular culture revisited by the electronic media » in Barber K. (ed.), *Readings in African popular culture*, Bloomington/Oxford, Indiana University Press/James Currey : 40-48.

Fabian J.,

1990, *Power and performance. Ethnographic explorations through proverbial wisdom and theater in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press.

Finnegan R.,

1992, *Oral traditions and the verbal arts*, London/New York, Routledge.

Furniss G.,

1995, *Ideology in practice : Hausa poetry as exposition of values and viewpoints*, Köln, Köppe Verlag.

1996, *Poetry, prose and popular culture in Hausa*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

2006, *Research database on Hausa popular literature and video film*, Electronic Project, SOAS.

En ligne : <http://hausa.soas.ac.uk>

Furniss G. et Liz G. (eds.),

1995, *Power, marginality and African oral literature*, Cambridge/Johannesburg, CUP/Wits Press.

Görög-Karady V.,

1981, *Littérature orale d'Afrique noire : bibliographie analytique*, Paris, Maisonneuve et Larose.

Jansen J.,

(dir.) 2010, Dossier « Mali : L'épopée de Soundjata », *Verba Africana*, 3.

En ligne : <http://www.hum2.leidenuniv.nl/verba-africana/malinke-fr/>

2012, « Récitation ou spectacle de droits d'auteur ? Le silence est-il une autorisation ? » in Merolla D., Jansen J. et Naït-Zerrad K. (eds.), *Multimedia research and documentation of oral genres in Africa. The step forward*, Köln, LIT Verlag : 67-73.

Kadima-Nzuji M.,

1987, « La parole traditionnelle et les nouveaux médias », *Zaire-Afrique*, 27/214 : 231-237.

Kaschula R. H.,

1991, « The role of Xhosa oral poet in contemporary South African society », *South African Journal of African Languages*, 11/1 : 47-54.

1997, « Exploring the oral-written interface with particular reference to Xhosa oral poetry », *Research in African Literatures*, 28/1 : 173-191.

2001, « Introduction : Oral literature in contemporary contexts » in Kaschula R. H. (ed.), *African oral literature. Functions in contemporary contexts*, Cape Town, New Africa Books : XI-XVI.

2004, « Imbongi to Slam : the emergence of a technologised aurature », *Southern African Journal of Folklore Studies*, 14/2 : 45-58.

2012, « Technaurature : multimedia research and documentation of African oral performance » in Merolla D., Jansen J. et Naït-Zerrad K. (eds.), *Multimedia research and documentation of oral genres in Africa. The step forward*, Köln, LIT Verlag : 1-20.

Kaschula R. H. et Mostert A.,

2009, « Analyzing, digitizing and technologizing the oral word : The case of Bongani Sitole », *Journal of African Cultural Studies*, 21/2 : 159-176.

Merolla D.,

(dir.) 2011, Dossier « Hogbetsotso : celebration and songs of the Ewe migration stories. Interview with Dr. Datey-Kumodzie », *Verba Africana*, 4.

En ligne : <http://www.hum2.leidenuniv.nl/verba-africana/hogbetsotso/>

2012, « Reflections on the project : 'African oral literatures, new media, and technologies : Challenges for research and documentation' », *The Global South*, 5/2 : 154-162.

2014, « Orality and technaurature of African literatures », *Tydskrif vir Letterkunde*, 51/1 : 79-174.

Merolla D., Jansen J. et Naït-Zerrad K. (eds.),

2012, *Multimedia research and documentation of oral genres in Africa. The Step Forward*, Köln, LIT Verlag.

Mew S.,

2008, « Public access to museums in Mali and Ghana » in Voogt P. (ed.), *Can we make a difference ? Museums, society and development in North and South*, Bulletin of the Royal Tropical Institute, Amsterdam, KIT Publishers, 387 : 98-108.

Okpewho I.,

1983, *Myth in Africa : a study of its aesthetic and cultural relevance*, Cambridge, Cambridge University Press.

1992, *African oral literature. Backgrounds, character and continuity*, Bloomington, Indiana University Press.

Pieterse A.,

2012, « The troubled coughs of history's echoes. Feedback, echo and static in South African oral/techno poetics » in Merolla D., Jansen J. et Naït-Zerrad K. (eds.), *Multimedia research and documentation of oral genres in Africa. The step forward*, Köln, LIT Verlag : 48-62.

Ricard A. et Veit-Wild F. (eds.),

2005, *Interfaces between the oral and the written. Versions and subversions in African literatures*, tome 2, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi B.V.

Scheunemann D. (ed.),

1996, *Orality, literacy and modern media*, Columbia, Camden House.

Schipper M.,

1990, *Afrikaanse letterkunde*, Ambo/Baarn, Novib/'s-Gravenhage.

Schultz D.,

1997, « Praise without enchantment : griots, broadcast media, and the politics of tradition in Mali », *Africa Today*, 44/4 : 443-464.

2001, « Music videos and the effeminate vices of urban culture in Mali », *Africa*, 71/3 : 345-372.

Seydou C. et Dauphin-Tinturier A. M.,

2008, « L'édition » in Baumgardt U. et Derive J. (dir.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala : 331-362.

Tomaselli K. G. et Shepperson A.,

1997, « Resistance through mediated orality » in Hoover S. M. et Lundby K. (eds.), *Rethinking media, religion, and culture*, Newbury, Sage : 209-223.

Ugboajah F. O.,

1982-83, « 'Oramedia' or traditional media as effective communication options for rural development in Africa », *Communicatio Socialis Yearbook*, 2 : 21-30.

Vail L. et White L.,

1991, *Power and the praise poem. Southern African voices in History*, London, Currey.

Westley D.,

1991, « A bibliography of African epic », *Research in African Literatures*, 22/4 : 99-115.

Graham Furniss est professeur à la School of Oriental and African Studies (SOAS) à Londres. Ses recherches et ses enseignements portent sur la culture populaire haoussa et la littérature orale et écrite dans cette langue, une des plus parlées en Afrique de l'Ouest.

Mots-clés : conte-type – roman – théâtre – vidéo – haoussa (Nigeria)

L'évolution de la parole patrimoniale haoussa dans de nouveaux contextes médiatiques : l'exemple des pérégrinations du motif traditionnel d'un conte-type au théâtre, au livre et à la vidéo

Graham Furniss,

School of Oriental and African Studies (Londres)

Nous allons nous intéresser, dans cette contribution¹, à un ensemble de motifs apparentés et tous attachés au départ à un conte-type traditionnel très représenté à partir d'une multiplicité de variantes, dans le répertoire patrimonial haoussa. Ce conte-type met en scène, d'une version à une autre, le même groupe de protagonistes, toujours impliqués dans le même type de structure relationnelle qui réduit chacun d'eux à des rôles convenus, un petit peu comme, dans la comédie de boulevard à la française, le fameux trio formé par la femme, le mari cocu et l'amant sur lequel il est possible de broder à l'infini. Il s'agit, en l'occurrence, dans un contexte de polygamie, du trio formé par le mari et deux co-épouses, dont l'une est la mal-aimée (*bora*) et l'autre la bien-aimée (*mowa*). Ce motif est tellement répandu dans le répertoire que l'on parle couramment, dans la culture haoussa, des contes de *bora* et de *mowa*. D'une façon plus générale, le thème de la rivalité entre co-épouses (en particulier pour avoir les faveurs du mari) est très développé dans la culture haoussa (comme à peu près partout en Afrique de l'Ouest), puisque c'est à partir du mot haoussa *kishi*, qui signifie jalousie – éventuellement aussi orgueil, morgue –, que s'est formé le terme *kishiya* (co-épouse). Dans le parler français d'Afrique de l'Ouest, les femmes parlent d'ailleurs couramment de leur « rivale » pour désigner leur co-épouse. Cet emploi s'est banalisé au point qu'il a perdu toute connotation malveillante.

¹ - Cet article reprend des éléments d'une publication antérieure, intitulée « Video and the Hausa Novella in Nigeria », dans la revue *Social Identities*, 2005, 11/2 : 89-112.

Pour illustrer le motif et son évolution, nous allons commencer par nous attacher à sa réalisation dans une variante du conte-type oral dont on trouve une attestation dans le recueil de Frank Edgar, *Litafi na Tatsuniyoyi na Hausa*, publié en trois volumes entre 1911 et 1913. Un conte de *bora da mowa* y relate l'histoire suivante : un mari a deux épouses qui ont chacune une fille. L'une des deux femmes est la bien-aimée, si bien qu'elle et sa fille ont droit à tous les égards, tandis que l'autre femme et sa fille sont délaissées et ignorées quand elles ne sont pas maltraitées. Obligées, de ce fait, de subvenir par elles-mêmes à leurs besoins, la mal-aimée et sa fille gagnent de l'argent à l'insu de leur mari et père qui se désintéresse totalement d'elles. Elles en gagnent même suffisamment, grâce à leur commerce, pour faire des économies et amasser ainsi une petite fortune. Lorsqu'arrive le temps du mariage des deux filles, celle de la favorite se voit richement dotée par son père tandis que sa sœur ne reçoit rien, ce qui fait qu'elle ne peut être épousée que par un pauvre. Évidemment, l'homme prospère qui épouse la fille de la favorite est persuadé de faire une bien meilleure affaire que le pauvre qui a reçu en mariage la fille de la mal-aimée. Mais, après la conclusion du mariage, la fortune personnelle de la fille en disgrâce est dévoilée au grand jour et les rôles s'inversent.

On aura reconnu, dans cette structure, un conte « en ciseaux » ou encore, pour reprendre la terminologie de Denise Paulme dans sa « Morphologie du conte africain » (1972), un conte « en sablier ». Selon ce schéma narratif, les deux héros, partis de points opposés, échangent en cours de route leur position respective. Dans le cas du conte traditionnel de *bora* et *mowa*, ces parcours croisés sont réalisés par le changement de statut aux yeux du mari : il reconnaît finalement les mérites de la mal-aimée et de sa fille, et ce sont elles qui sont rétablies dans leur droit et deviennent les favorites tandis que l'ex-favorite et sa fille tombent en disgrâce du fait de leur mauvaise conduite dont il finit par prendre conscience. Il s'agit là d'une figuration particulière d'un schéma classique de conte populaire : les trajectoires croisées du riche et mauvais allant à sa ruine et à sa perte, et du rejeté (qui est aussi le bon) se trouvant conduit vers la richesse et l'honneur. Dans le cas de ce conte de co-épouses, la tradition veut, en effet, qu'aux deux couples de héros soient associées des qualités morales opposées : les favorites sont généralement prétentieuses, paresseuses, égoïstes et malveillantes alors que les exclues sont modestes, industrieuses et généreuses. Il y a donc une morale sous-jacente qui punit ces défauts et récompense les qualités opposées.

Qu'advient-il donc du traitement de ce motif de ce conte-type lorsqu'il se déplace vers d'autres genres et d'autres médias ?

Dans la production dramatique publiée dans un livre

Nous allons, tout d'abord, examiner l'évolution du motif dans un recueil de quatre pièces de théâtre, publié en 1972 par Umaru Balarabe Ahmed. Cet ouvrage est particulièrement intéressant dans la mesure où les quatre pièces dédiées à ce motif de la rivalité entre co-épouses montrent comment un même point de départ, à savoir la partialité infondée de la relation d'un homme avec l'une et l'autre de ses deux co-épouses, peut conduire à une gamme de dénouements différents allant de l'idyllique au tragique.

La première de ces pièces met en évidence le conflit latent entre deux co-épouses ayant chacune un fils (fils qui tiennent la place des filles de l'intrigue dont nous venons de parler). L'épouse qui est à l'origine de ce conflit et l'entretient par son caractère mauvais est l'intrigante Ziza. Grâce à ses habiles et malhonnêtes machinations, elle abuse de son mari qui la traite en favorite. La victime du conflit est Umma, délaissée par son époux, alors qu'elle lui voue pourtant un amour sincère et véritable et qu'elle se montre vertueuse en toutes circonstances, à l'inverse de Ziza. La première partie de la pièce met en évidence toutes les infortunes d'Umma dans son foyer, qu'elle se voit finalement forcée de quitter avec son fils. Par la suite, Ilu, le mari, est ruiné par les inconséquences de son épouse malfaisante, Ziza. Dans la pièce, à la différence de ce qui se passe dans le conte traditionnel, le dénouement ne consacre pas la réconciliation d'Umma avec son mari, ni son établissement dans un statut d'épouse aimée et estimée. Elle ne réintègre pas le foyer dont la ruine est consommée par l'ultime crime de Ziza qui, voulant supprimer son mari Ilu dont elle n'a plus rien à tirer, empoisonne par erreur son propre fils.

Cette différence de dénouement par rapport au conte oral traditionnel n'est évidemment pas innocente. Dans la pièce, la question du juste équilibre d'un foyer polygame fondé sur l'équité, dont le rétablissement était consacré à la fin du conte populaire, passe au second plan au profit d'une morale sociale plus générale et, sans doute, plus actuelle, dénonçant l'appétit insensé de richesse et de réussite par tous les moyens au détriment des véritables vertus d'honnêteté et de sincérité. Le foyer n'est pas restauré dans son ordre juste, il est détruit, afin de mettre en évidence l'aspect nocif de tels comportements antisociaux.

Ce changement de perspective est encore renforcé, dans cette pièce ainsi que dans les trois autres, par l'adjonction d'un certain nombre de personnages, eux aussi largement stéréotypés, qui jouent le rôle de comparses et dont les discours, très didactiques, vont renforcer la dimension de critique sociale des pièces. Le mari se voit ainsi flanqué d'une paire d'amis qui le conseillent et qui contrastent comme le bon et le mauvais génie : d'une part, l'ami sage et vertueux qui lui prodigue des conseils avisés et, d'autre part, l'ami dissolu et corrompu qui le pousse au vice et l'entraîne sur la mauvaise pente. Symétriquement, l'épouse est dotée de conseillères dont certaines peuvent devenir de nouvelles épouses du mari et, donc, des rivales potentielles. À cela s'ajoute encore la présence des belles-familles respectives qui viennent exprimer des exigences ou apporter leur soutien. Tous ces personnages étaient absents du conte dont l'intrigue était infiniment plus resserrée. Leurs répliques, par lesquelles ils expriment les uns et les autres de fortes convictions morales ou sociales, donnent à la pièce une forte dimension sociologique qui était absente du conte.

Par ailleurs, dans ce champ de la production théâtrale, signée par un auteur qui devient libre de sa création, une liberté beaucoup plus grande apparaît par rapport au modèle structural type de l'intrigue, tel qu'il se manifeste dans le conte oral, notamment en ce qui concerne le dénouement. Dans la culture orale, chez les Haoussa comme ailleurs, même si une certaine variabilité se manifeste d'une interprétation à une autre, c'est cependant la *mimesis*, c'est-à-dire la reproduction à l'identique des œuvres du patrimoine, qui, dans la conscience collective, est l'idéal de production à chaque performance. Un tel point de vue a pour conséquence que, si des variantes apparaissent bien d'une exécution à une autre, la structure narrative du conte n'est,

quant à elle, en principe jamais profondément bouleversée. Comme nous l'avons déjà dit dans les versions connues du conte haoussa de *bora* et *mowa*, la fin est toujours la même : les deux co-épouses et leur progéniture ont échangé leur position respective, la favorite devenant la mal-aimée et vice versa. Dans le conte oral, l'équilibre du foyer polygame se trouve donc systématiquement inversé suivant un ordre plus juste.

Dans les pièces de théâtre *Bora da mowa* de Umaru Balarabe Ahmed (1972), si le thème central du motif de la rivalité entre une bonne et une mauvaise co-épouse est bien conservé, en revanche, la structure même de l'intrigue est beaucoup plus variable, en particulier dans le dénouement. Nous avons vu que, dans la première pièce, Umma, la bonne co-épouse ne revenait pas auprès de son mari pour y devenir la favorite. Le foyer polygame, au lieu d'être rétabli selon un ordre conforme, est complètement détruit. En effet, Ilu, le mari, perd ses deux épouses (à la suite du crime de Ziza) ainsi que l'un de ses fils. Il s'agit donc d'une fin tout à fait tragique. À l'inverse, la dernière pièce, *Buleke*, se termine par la réconciliation des femmes, d'une part entre elles (elles avaient été jadis les meilleures amies du monde), d'autre part avec leur commun mari, si bien qu'à la dernière scène, tous trois disparaissent dans le soleil couchant, suivant les stéréotypes des *happy ends* si prisés de la littérature populaire.

Ce dernier dénouement marque bien une certaine évolution de mentalité dans le traitement du motif. Dans la culture traditionnelle, on admet comme inévitable une certaine inégalité de comportement du mari vis-à-vis de ses co-épouses, certaines étant forcément préférées à d'autres, si bien que l'existence conjointe d'une favorite et d'une mal-aimée s'en trouve presque institutionnalisée comme une norme obligée. Le vice du foyer polygame n'est donc pas d'avoir une favorite mais de fonder cette hiérarchie de favoritisme sur des critères inappropriés. La vraie condition pour que le foyer polygame fonctionne correctement est, par conséquent, que cet ordre hiérarchique toléré soit conforme à la justice et à l'ordre moral en traitant les épouses selon la réalité de leurs mérites respectifs. Les désordres de l'espace domestique mis en scène dans les contes tiennent au fait que cet ordre moral n'est pas respecté et, lorsque l'époux rétablit la justice à la fin du récit, la vie normale reprend son cours sans que ne soient fondamentalement mis en cause les statuts de favorite et de mal-aimée. Dans le contexte plus moderne d'un nouvel habitus culturel, le dénouement de la pièce *Buleke*, en revanche, suggère que l'idéal du modèle conjugal polygame consiste en une parfaite égalité de traitement entre les co-épouses, telle qu'elle est représentée dans la scène finale par l'union idyllique du trio ; si bien que la structure relationnelle fondée sur la hiérarchie bien-aimée/mal-aimée s'en trouve à tout le moins questionnée sinon contestée.

Voyons maintenant ce qu'il advient de ce motif dans un autre genre littéraire, celui du roman moderne écrit en haoussa.

Dans le roman moderne

Nous allons illustrer ce cas d'évolution du motif à partir d'un roman intitulé *Alhaki Kuykuyo Ne...*, écrit en haoussa par Balaraba Ramat Yakubu (1990), qui est une romancière, ce qui n'est peut-être pas innocent quant à la façon dont le motif a été traité dans cette œuvre. Le titre de ce roman obéit à un procédé très courant de la littérature romanesque haoussa : c'est la première partie d'un proverbe bien connu dans cette culture qui dit : « un crime est comme un chiot... il suit son propriétaire

où qu'il aille ». Beaucoup de romans populaires en haoussa bâtissent leur titre sur ce modèle, jouant sur le fait que le public connaît parfaitement le proverbe et qu'il suffit, par conséquent, d'en citer les premiers mots pour que l'ensemble de la maxime soit identifié. Un tel titre oriente évidemment la lecture dans un sens fortement didactique.

Dans ce roman, qui reproduit encore une fois notre motif de départ, le dénouement met l'accent sur la réconciliation du mari Alhaji Abdu et de l'épouse maltraitée, Rabi, grâce aux efforts de médiation de la famille, en particulier de la fille de Rabi, Saudatu, et de son mari. On retrouve donc, comme dans les pièces de théâtre, et à la différence du conte populaire, une extension sensible du champ actantiel : de multiples personnages secondaires sont venus s'adjoindre aux héros de l'histoire pour faire pression sur eux. Alors que les intrigues des contes ont, par principe, une structure narrative et un schéma actantiel réduits, les œuvres littéraires écrites, du fait même de leur volume plus important, permettent de complexifier l'histoire avec des épisodes et des personnages de second plan. Toutefois, leurs modalités d'intervention ne sont pas les mêmes dans le cas du théâtre et du roman. Dans les pièces de théâtre, l'interaction des comparses, qui sont, comme nous l'avons dit, réduits à des rôles stéréotypés, se fonde essentiellement sur des arguments sociaux et moraux, et les sentiments ne sont, pour ainsi dire, jamais pris en compte. Dans le roman de Balaraba Ramat Yakubu, c'est l'inverse : ce qui est mis en lumière, en maints passages introspectifs, ce sont les sentiments de Rabi à l'égard de sa situation matrimoniale. Et c'est aussi au nom de raisons plus affectives que sociales que les personnages interviennent pour tenter de convaincre Alhaji Abdu de changer son comportement.

La divergence, dans l'évolution du traitement du motif, entre ce cas de figure et le précédent, tient, en l'occurrence et en grande partie, à la différence de fonctionnement des deux genres littéraires considérés, à savoir le théâtre et le roman. Au théâtre, les sentiments sont surtout exprimés par le jeu des acteurs et ne font qu'assez rarement l'objet de longues descriptions dans les tirades des personnages afin de ne pas les allonger à l'excès. Le roman, au contraire, peut, par nature, accueillir de longs développements indicels dans lesquels il est possible de décrire et d'analyser les états affectifs des personnages, qui sont, de ce fait, mis au premier plan dans le texte. Pour cette raison, le roman apparaît comme un genre plus psychologique.

À ces spécificités dues à la nature propre des deux genres littéraires, sans doute faut-il ajouter encore la visée individuelle de chacun des deux auteurs, paramètre qui est en principe absent des performances du conte oral où l'interprète, qui n'est pas considéré par son auditoire comme un créateur, est censé reproduire une tradition sans rien n'y mettre de personnel ; même si l'on sait que, dans la réalité, il inscrit à son insu, dans son énoncé, des marques révélatrices de son idéologie et de sa personnalité. En l'occurrence, il apparaît qu'Umaru Balarabe Ahmed, l'auteur des pièces, semble avoir eu pour intention de faire une œuvre de critique de mœurs et de satire sociale, tandis que la romancière Balaraba Ramat Yakubu, dans *Alhaki Kuykuyo*, s'intéresse davantage à la dimension psychologique de la situation relative à ce motif et moins aux déterminismes sociologiques qui pèsent sur une telle situation. Dans son roman, la femme occupe le premier plan et le fait que l'auteur soit de sexe féminin n'est sans doute pas étranger à cette focalisation particulière. C'est probablement aussi pour cette raison qu'elle développe autant les sentiments de détresse de l'épouse. Toutefois, elle n'abandonne pas pour autant la question des relations entre époux et

épouses dans un contexte de polygamie (préoccupation majeure des femmes) et, surtout, celle de l'éducation affective nécessaire pour rendre ces relations aussi harmonieuses que possible. On trouvera ci-contre une reproduction de la page de couverture du roman avec le logo du club d'auteurs « Raina Kama» qui est à l'origine de la publication du livre.

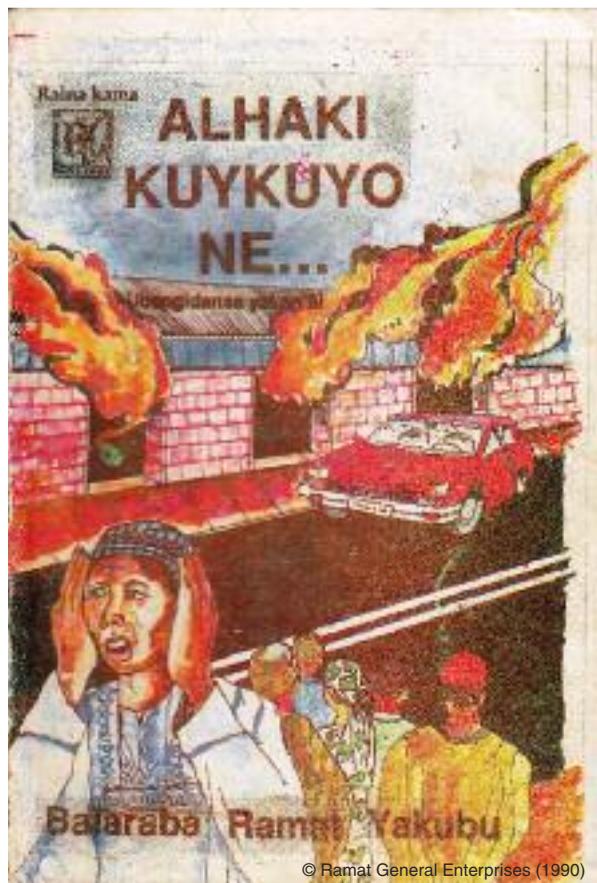


Fig.1 : couverture d'*Alhaki Kuykuyo Ne...*, roman de Balaraba Ramat Yakubu

Une version vidéo de ce roman a été réalisée, et nous allons, maintenant, examiner ce que deviennent les principales données de notre motif dans ce nouveau contexte médiatique. Sommes-nous simplement dans une réitération des points de vue conventionnels, tels qu'ils ont été préalablement tracés de longue date par les contes de tradition orale, ou bien assistons-nous à un remodelage des vieux thèmes avec des implications idéologiques entièrement nouvelles ?

Alhaki kuykuyo en version vidéo

Dans la version vidéo du roman de Balaraba Ramat Yakubu, le titre donné à l'histoire est encore plus court, puisqu'il se réduit désormais au seul premier mot du proverbe, *Alhaki...*, toujours suivi de points de suspension. Cette réduction extrême du titre s'explique, sans doute, par le fait que, lorsque la cassette VHS est sortie, le roman avait déjà connu un certain succès et que son titre était suffisamment connu

du public pour que le premier mot suffise à indiquer qu'on allait avoir affaire à la même histoire. La publication de cette version vidéo n'a pas été soumise au contrôle éditorial de son auteur. De ce fait, les producteurs de la vidéo ont pu lancer le texte dans une nouvelle direction. Comme on peut le constater d'après la couverture du coffret vidéo-VHS (fig. 2), aucune mention n'est faite de l'auteur. Seuls figurent les acteurs et les instances de production et d'édition de la cassette.

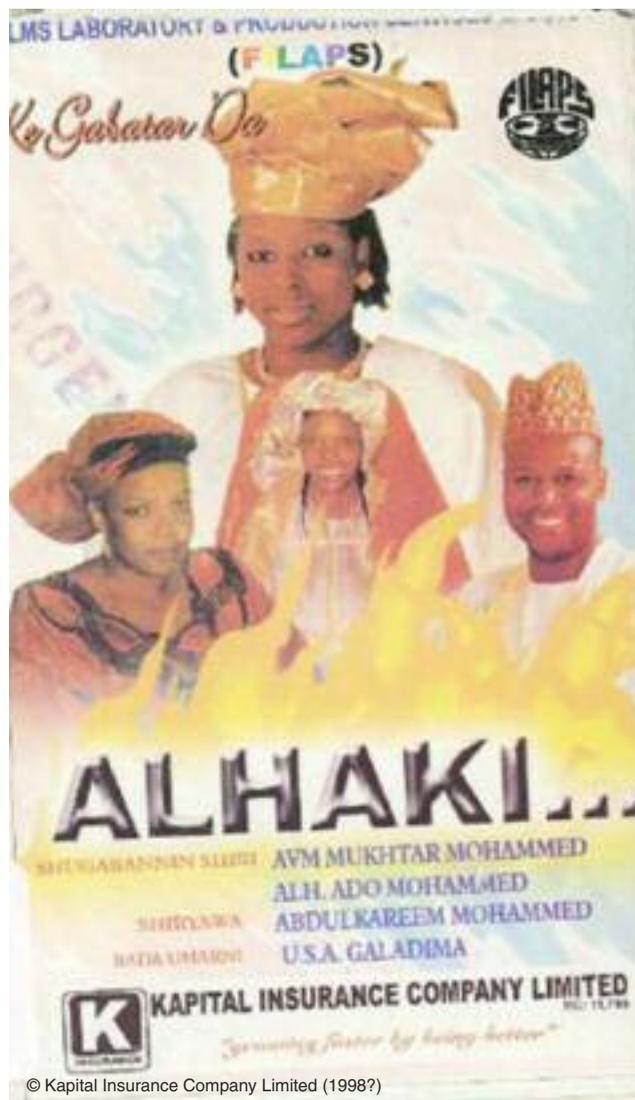


Fig.2 : jaquette de la cassette VHS du film *Alhaki...*

Voici un bref résumé de l'intrigue de cette nouvelle version :

Au début du film, un homme, du nom de Alhaji, est marié à une dénommée Rabi qui lui a donné une fille du nom de Saudatu. Alhaji les maltraite toutes les deux. Puis, il prend une seconde épouse, Delu, dont le passé de débauchée est bien connu sur la place publique. Son arrivée au foyer va semer la zizanie, d'autant qu'elle est insolemment favorisée par le mari : il la comble de biens alors qu'il ignore les

demandes d'argent de Rabi, il l'installe dans une chambre d'où il a délogé sa propre fille Saudatu... Très vite, par ses manigances, la méchante Delu obtient d'Alhaji qu'il répudie Rabi et qu'il la renvoie, avec sa fille, dans sa famille. Dès lors, Delu va régner en maître dans l'espace domestique tandis que le riche et prospère Alhaji va multiplier les aventures à l'extérieur.



Fig.3 : capture vidéo du film *Alhaji...* : « Alhaji pense à l'argent »

Delu prend alors un amant, et son conjoint, quant à lui, épouse une nouvelle femme, plus jeune encore que Delu. Cette nouvelle contrarie fortement Delu qui, lorsqu'elle l'apprend, renverse le plat de nourriture sur la tête de son mari, ce qui est une illustration de son épouvantable caractère. Peu après, elle va consulter les marabouts pour obtenir des amulettes et du poison afin de se débarrasser de cette rivale indésirable. Dissimulatrice, Delu fait semblant de reconnaître et d'accepter les droits de la nouvelle épouse et se montre aimable à son endroit, tandis qu'elle projette, en cachette, de l'empoisonner, ce qu'elle réussira à faire après plusieurs échecs.



Fig.4 : capture vidéo du film *Alhaji...* : « Delu est en colère »

Le mari découvre les amulettes et soupçonne Delu. C'est en voulant les brûler qu'Alhaji met involontairement le feu à sa maison, ce qui signe sa ruine complète, tout son argent étant parti d'un coup en fumée. Delu se voit ainsi réduite à la plus extrême pauvreté, d'autant qu'elle est mise à la rue par son mari. Alhaji est, quant à lui, victime d'un effondrement mental et émotionnel. Or, au même moment, Rabi et sa fille ont ouvert un restaurant qui fait d'excellentes affaires. Grâce à leur travail acharné et leur conduite avisée, elles deviennent prospères et sont à l'abri du besoin.



Fig.5 : capture vidéo du film *Alhaji...* : « Le succès de Rabi »

L'ex-épouse, devenue femme d'affaires roulant en Mercedes (signe emblématique de la réussite en Afrique noire), entend parler de la détresse de son ex-mari et, par bonté de cœur, le prend en pitié. Elle lui rend visite, à lui et à son ami, afin de voir si elle peut faire quelque chose pour l'aider. Elle a aussi pitié de Delu, venue mendier

chez elle, sans la reconnaître au premier abord. Mais la reconnaissance aura bien lieu, et les deux femmes se réconcilient.

Il est à noter qu'à la différence du roman dont il s'inspire, le film ne se termine pas par la réconciliation définitive de Rabi et d'Alhaji, qui aurait été consacrée par une séquence montrant la réintégration de la femme au foyer conjugal, mais par la relation désormais harmonieuse entre les deux ex-rivales et par la rédemption suggérée de Delu.

Pour récapituler, on retrouve, dans le film, les habituelles propriétés structurelles du motif tel qu'il apparaissait dans les contes, notamment le fort contraste entre les personnages positifs et négatifs au départ de l'histoire : Rabi et sa fille sont malheureuses et persécutées malgré leurs évidentes qualités morales qui les placent dans le camp des bons. À l'opposé, Delu, la co-épouse de Rabi, se trouve, de par son mariage avec Alhaji, riche, somptueusement vêtue et arrogante ; Alhaji est, lui aussi, à l'ouverture de l'histoire, riche, arrogant, avare, luxurieux. Comme dans le motif des contes, les bons et les méchants vont intervertir leur position respective au cours du déroulement de l'histoire. À la fin, ce sont Rabi et sa fille qui connaissent l'opulence, tandis que Delu en est réduite à mendier dans la rue après avoir été chassée du foyer, suite à l'incendie de la maison et à l'empoisonnement de sa nouvelle rivale. Alhaji, qui commence, quant à lui, par être cocufié par Delu, premier signe de son infortune, finit lui aussi dans la déchéance et va devoir dépendre de la charité de Rabi.

Cependant, malgré cette conformité structurelle, la version vidéo comporte de nouvelles variantes qui tiennent au statut social de ce média au Nigeria, beaucoup plus populaire dans sa consommation que les versions littéraires écrites, qui ont, elles, besoin d'une audience non illettrée. Il y a, d'abord, l'addition d'un certain nombre de scènes secondaires qui n'ont guère d'utilité pour la construction de l'intrigue et dont la présence ne se justifie que par la volonté de complaire aux goûts d'un public amateur de ce genre de productions vidéo. Ainsi sont les scènes de sexe à l'écran, même si – censure oblige –, elles ne sont jamais montrées directement mais seulement suggérées ; il en va de même de l'interlude romantique, tout à fait dans le style des films indiens de série, entre la fille de Rabi et un jeune homme qui deviendra plus tard son mari...

Mais, à la différence des contes, des pièces et du roman, le film ne s'intéresse cependant guère au rétablissement d'un ordre conjugal conforme, puisque le foyer reste définitivement détruit. La structure polygame du foyer est davantage un prétexte que le sujet central de la version vidéo, plutôt focalisée sur les relations sociales entre femmes dans leurs rôles sociaux respectifs. Non seulement nous voyons, dans ce film, l'alternance des moments de complicité amicale et de rivalité violente, mais aussi les moments de tension cruciaux relatifs aux relations entre femmes. Alors que c'est plutôt le ton de la comédie qui accompagne souvent la réciprocité des relations entre le mari et ses co-épouses, c'est à partir du moment où Delu tente d'empoisonner sa jeune rivale que la tension et le véritable suspense font irruption dans le film. Et il est tout à fait significatif que le film ne se termine pas sur la réconciliation finale d'Alhaji et de Rabi, qui ne réintègre pas le foyer conjugal, mais sur l'inversion symétrique des rôles entre les deux héroïnes : Rabi la maltraitée, devenant une femme d'affaires riche et prospère, et Delu, la favorite triomphante, tombant dans la déchéance totale, avec toutefois une possibilité de rédemption grâce à l'intervention bénéfique de celle à qui elle avait précédemment nuï.



Fig.6 : capture vidéo du film *Alhaki...* : « Rabi nourrit Delu, sa rivale destituée »

En conclusion, toutes ces illustrations mettent en évidence qu'un même motif-source inspiré d'un conte-type oral traditionnel, celui que la culture haoussa nomme *bora* et *mowa*, a donné lieu à de multiples reprises en se déplaçant dans de nouveaux genres (théâtre, roman, film), suivant différents supports médiatiques : de l'oralité première originelle, il est passé au livre, puis à la vidéo. Dans ces nouveaux contextes, sa structure de base est demeurée suffisamment stable pour qu'il puisse continuer à être reconnaissable, sans hésitation, et conserver un sens général commun à toutes les versions : celui-ci ressortit à une morale universelle qui oppose, chez les personnages, les fausses valeurs de l'apparence aux vraies valeurs cachées de la profondeur. Alors que les premières semblent triompher dans un premier temps, à la suite d'un renversement de situation, ce sont, finalement, les secondes qui s'imposent. Mais, chaque fois, des variantes structurelles secondaires sont venues se greffer sur la structure de base dans les nouvelles versions, de telle sorte que, par rapport à cette morale qu'on pourrait qualifier d'universelle, sont apparus, dans chaque nouvelle version, en fonction des contextes, des points de vue idéologiques spécifiques, relatifs à de nouvelles valeurs.

Le conte oral recueilli par Frank Edgar représentait le couple femme/fille comme un objet plus ou moins précieux aux yeux des prétendants mâles. Le mariage y est d'abord envisagé comme une opération économique et, en épousant une femme qui a plus ou moins de biens, l'homme réalise une plus ou moins bonne affaire. C'est ce qui est illustré, dans la version analysée, par la situation des deux hommes qui épousent respectivement la fille de la favorite et la fille de la mal-aimée, qui vont chacun réaliser une opération contraire à ce que les apparences laissaient croire. On reste dans un point de vue traditionnel, qui voit l'union matrimoniale sous un angle social et non comme une affaire privée.

Les quatre pièces de théâtre écrites par Umaru Balarabe Ahmed mettent, quant à elles, plutôt l'accent sur les caractéristiques comportementales des stéréotypes sociaux de la bonne et de la mauvaise femme dans la culture haoussa. Le caractère positif et négatif de ces comportements par rapport à la morale sociale locale est souligné par les tirades des nombreux personnages secondaires qui fonctionnent comme des adjuvants ou des opposants. Ces répliques édifiantes donnent aux pièces un fort caractère didactique qui était seulement suggéré dans le conte oral originel.

Le roman de Balabara Rabat Yakubu, pour sa part, s'intéresse moins à l'aspect sociologique de la situation qu'à sa dimension psychologique, conformément, nous l'avons dit, aux lois du genre qui accueille volontiers la peinture des sentiments. Il ne néglige pas pour autant la question des conditions de viabilité du mariage polygame, puisque son dénouement maintient la scène de réconciliation d'Alhaji Abdu et de son épouse Rabi, après que le mari ait pris conscience, grâce aux conseils de son entourage, de ses erreurs de jugement.

La version, vidéo, enfin, fait passer à l'arrière plan la question du foyer polygame et des conditions auxquelles un ordre viable pourrait être rétabli grâce à la réconciliation du mari et de l'épouse délaissée pour s'intéresser, préférentiellement, à la relation entre femmes. Dans cette ultime version du modèle-type, les femmes sont davantage présentées comme des sujets autonomes qui sont les agents de leur propre succès ou de leur faillite et qui peuvent avoir un destin indépendamment de leur relation à un mari. On peut se demander si cette évolution du point de vue, dans ce support médiatique particulièrement populaire, ainsi que nous l'avons déjà souligné, ne reflète pas une évolution générale des mentalités sur l'union matrimoniale (dont le modèle polygame, sous sa forme traditionnelle, peut apparaître suffisamment désuet pour qu'il soit nécessaire de s'intéresser aux conditions de sa viabilité) et sur la condition féminine en général.

Références bibliographiques

Adamu A. U., Adamu Y. M. et Jibril U. F. (eds.),

2004, *Hausa home videos : technology, economy and society*, Kano, Centre for Hausa Cultural Studies.

Adamu Y. M.,

2002, « Between the word and the screen. A historical perspective on the Hausa literary movement and the home video invasion », *Journal of African Cultural Studies*, 15/2 : 195-207.

Ahmed U. B.,

1972, *Bora Da Mowa*, Zaria, Northern Nigerian Publishing Company.

Edgar F.,

1911-1913, *Litafi na Tatsuniyoyi na Hausa*, 3 vol., Belfast, Erskine Mayne.

Mohammed A. M., Mohammed A. A. et Mohammed A.

1998 (?), *Alhaki...*, Video-VHS, Kano, Kapital Insurance Company Limited.

Paulme D.,

1972, « Morphologie du conte Africain », *Cahiers d'études africaines*, 12/45 : 131-163.

Yakubu B. R.,

1990, *Alhaki Kuykuyo Ne...*, Kano, Ramat General Enterprises.

*La récupération de la parole patrimoniale
à de nouvelles fins dans l'Afrique moderne*

Anne-Marie Dauphin-Tinturier a recueilli de nombreux contes qu'elle a analysés et s'est intéressée à l'initiation des filles dans la région de parler bemba (Zambie) et à ses relations avec le développement. Par ailleurs, elle travaille sur la numérisation de la performance de littérature orale sous forme d'hypermedia.

Mots-clés : initiation – Zambie – cibemba – SIDA – développement

Du rôle du *cisungu* dans la région de parler bemba en Zambie

Anne-Marie Dauphin-Tinturier
LLACAN/CNRS

Le *cisungu*, rituel d'initiation des jeunes filles, a été observé et décrit par Audrey Richards dans un livre devenu un classique de l'anthropologie britannique. Dans la seconde préface, écrite à l'occasion de la réédition de l'ouvrage en 1982, l'auteur précise que ce que le livre décrit pourrait bien avoir complètement disparu : « This book is therefore a record of what may now be quite extinct » (Richards, 1982 : XIII). Et, pourtant, en 1989, j'assistais à une partie du rituel final dans la région où, en 1931, Audrey Richards s'était rendue (Chilonga). En 1998, j'observais également une cérémonie finale dans une ville de la Copperbelt (« la ceinture de cuivre »), près de la mine de Nkana, là où, en 1934, elle avait refusé d'aller (*ibid.*). Ainsi, l'initiation des filles n'a pas totalement disparu, mais une analyse comparative de ces trois rituels montre qu'elle a évolué avec le temps tout au long du siècle. La surprise de voir ces rites, réputés être tombés en désuétude, m'a amené à m'interroger sur les modifications qui s'y sont opérées et sur les nouvelles significations dont ils ont été investis, au regard du contexte particulier de la montée de la pandémie de SIDA en Zambie.

Les différents rites s'articulent autour de la présentation d'objets, de chants et de danses, accompagnée de rares explications, ce qui confirme ce qu'écrivait, en 1971, Claude Lévi-Strauss : « Les gestes exécutés, les objets manipulés sont autant de moyens que le rituel s'accorde pour éviter de parler » (1971 : 600). Mais, ce que veulent communiquer ces femmes ne peut prendre sens qu'après l'analyse des modalités de production. La compréhension des réalisations des femmes exige une connaissance assez fine du contexte traditionnel, alors même qu'il est supposé avoir évolué et même avoir parfois disparu. Plutôt que de communiquer par des discours, les maîtresses d'initiation expriment et disent quelque chose de la condition des femmes, de leur lutte pour la vie au travers de symboles, eux-mêmes pris dans les mythes et les rites anciens.

Pour décrire ce discours sans paroles des maîtresses d'initiation et comprendre la manière dont elles tentent, au travers de symboles hérités, de lutter contre les ravages du SIDA, il m'a semblé nécessaire de revenir sur la place du *cisungu* dans le contexte traditionnel décrit par les anthropologues du début du xx^e siècle, avant de présenter ce qu'il est devenu au moment où j'ai pu l'observer.

Le contexte culturel traditionnel

Jusqu'à l'indépendance de 1964, le découpage administratif de la région repose sur une double partition en clans et en tribus. Le clan est exogamique, à transmission matrilineaire, et ses membres se doivent assistance (une personne ne peut manger que chez une femme de son clan, à l'exception pour, un homme, de son épouse). Selon Audrey Richards (1964) et Andrew Roberts (1973), la tribu est une communauté en principe endogame, caractérisée par une culture et une histoire communes, associées à un langage propre issu du cibemba (les différences ne recouvrent que quelques termes spécifiques, d'où l'utilisation de l'expression « parler bemba ») ; son administration repose sur un ensemble de chefferies à deux échelons, à l'intérieur de *native reserves*. Par ailleurs, sur un même territoire, plusieurs tribus peuvent coexister et chaque personne déclare reconnaître un chef donné. Dépourvues de toute infrastructure avant l'indépendance, ces régions étaient interdites à toute personne non autorisée, hormis quelques fonctionnaires et missionnaires catholiques ou protestants¹.

Le concept d'être humain est explicité dans plusieurs mythes qui précisent comment la femme sert d'intermédiaire entre son conjoint et le Dieu créateur Lesa². Le premier mythe à retenir est un mythe d'origine de l'homme qui décrit les enfants de Lesa (trois fils et plusieurs filles) et explicite certaines des relations qui se nouent avec lui : le premier fils est Lucele, qui réside à l'Est et qui apporte le bonheur ; le deuxième est Mulenga, qui réside à l'Ouest et apporte le malheur ; le troisième est le lion Shingo, qui se déplace le long d'une ligne Nord-Sud et devient, par son mariage avec l'une de ses sœurs, l'homme³. Le second mythe décrit comment Lesa introduit la sexualité dans le genre humain⁴. Le troisième concerne l'introduction de la mort : Lesa propose à une femme de choisir entre deux objets et introduit, par là même, la mort, mais, pour la consoler, Dieu lui donne la fécondité et lui permet de renouveler les générations⁵. Ce rôle de la femme permet au couple de se réinsérer dans la logique de la vie, par passage d'un monde sauvage (monde du lion) à un monde plus civilisé (reconnaissance de la sexualité et apparition de générations successives d'êtres humains). Par ailleurs, la geste de fondation de la tribu bemba dénonce l'adultère et modifie la structure sociale en remplaçant le couple mari/femme par un couple frère/sœur⁶.

Deux logiques se superposent et s'affrontent journallement : la plus ancienne structure (celle des clans) concerne essentiellement une société sans chefferie, composée de matrilineages relativement courts (au maximum cinq générations) où

¹ - De 1928 à 1946, les Anglais instaurèrent une classification des terres : 1) terres concédées par la BSAC (British South Africa Company) aux sociétés minières et aux colons-fermiers, qui en devenaient propriétaires (environ 6 % du territoire) ; 2) terres de la couronne attribuées par le gouvernement à d'autres colons-fermiers ou à des sociétés, qui n'en étaient qu'usufruitiers, pour y créer des exploitations agricoles, des centres urbains, des routes et la ligne de chemin de fer ; 3) terres remises aux chefs de tribus (« *natives reserves* ») qui en assuraient l'administration (très vite, ce régime devint le mode d'administration de la plus grande partie de la Zambie actuelle) ; 4) terres du Barotseland caractérisées par un statut particulier.

² - Ces mythes ont été relevés au début du xx^e siècle et ne sont plus racontés.

³ - Version anglaise de Munday (1942 : 47-54).

⁴ - Versions bemba d'Hinfelaar (1989 : 2-6).

⁵ - Versions bemba de Tanguy (1982 : 57-58), recueillies en 1912, et de Garrec (1982 : 2-3), recueillies en 1916.

⁶ - Version bemba et française Labrecque (1933 : 633-648).

la femme, responsable de la vie et de la mort, assure la relation avec Lesa et possède le pouvoir ; la seconde, résultat de l'évolution historique et politique de la région pendant les deux derniers siècles, introduit des éléments limitant le pouvoir de la femme au profit de l'homme.

Les étapes de la vie et l'initiation des filles

Au cours de leur vie, homme et femme vont suivre des parcours relativement différents, qui interagissent les uns sur les autres et qui révèlent, entre autres, l'importance de l'initiation des filles en tant que rituel complet dans le cadre du village et l'absence d'initiation formelle de garçons. En dehors de la description du rituel par Audrey Richards (1982), il n'en existe aucune autre aussi complète. On peut tout au plus lire des commentaires et consulter un relevé des différentes poteries utilisées pendant le rituel⁷. De fait, il est très difficile de participer à ces rituels, strictement réservés à des femmes déjà initiées⁸.

Avant l'initiation

L'arrivée d'un enfant, toujours source de grande joie pour tous, en particulier s'il s'agit d'une fille, est ponctuée par deux séries de rituels (juste après la naissance et au moment du sevrage) qui régulent la vie sexuelle des parents par des interdits très stricts. Par la suite, l'enfant vit le plus souvent chez sa grand-mère maternelle. Il se familiarise peu à peu avec les diverses tâches qui lui incomberont : la fillette est sous la responsabilité de sa mère puis sous celle des femmes de son matrilignage et le garçon, pendant cette partie de sa vie, est sous celle de son père qui restera souvent un ami et un conseiller par la suite.

Sous l'égide d'une tierce personne, un accord entre deux familles marque le début des « fiançailles », selon la terminologie d'Audrey Richards (1940, 1982), entre un jeune garçon (16 à 18 ans) et une jeune fille (12 à 15 ans) ; quelques cadeaux de faible valeur sont échangés. À la suite de cet accord, le jeune garçon quitte ses parents et, bien souvent, son village pour vivre dans celui de sa fiancée. Ce changement de vie est marqué par un interdit de parole très strict, applicable dans les deux sens. Le jeune homme ne doit en aucun cas parler avec sa belle-mère ; il ne peut le faire que pour des raisons de travail, avec son beau-père ou avec les autres membres de la famille. La jeune fille et sa grand-mère maternelle servent souvent d'intermédiaires entre le fiancé et les autres adultes et il ne trouve un certain réconfort qu'auprès des autres jeunes gens qui supportent la même situation.

Sous la responsabilité de son futur beau-père, il commence un apprentissage difficile (construction de l'armature de la maison qu'il doit occuper, coupe des arbres pour permettre l'essartage, entretien des cultures avec sa fiancée). Parallèlement, il

⁷ - Des commentaires sur l'initiation et le mariage apparaissent dans le livre de C. Gouldsbury et H. Sheane (1911 : 157-175). Des descriptions des rites adressés au fiancé et des rites de mariage sont exposées dans les textes que les différents Pères blancs ont écrits pendant la première moitié du xx^e siècle (Tanguy, 1982 : 74-81 ; Garrec, 1982 : 70-82 ; Ragoen, 1982 : 17-34 ; Labrecque, 1982 : 29-57 ; Étienne, 1950 : 27-55). Un relevé des différentes poteries montre un schéma de la poterie associé au texte du chant et aux explications données par les femmes en dehors du rituel ; il est rédigé en allemand, par le père Hoch, et semble avoir été publié sous forme de photocopié en 1980.

⁸ - Personnellement, je n'ai pu être acceptée que parce que je connaissais relativement bien le rituel et, en particulier, les chants d'initiation et que, par ailleurs, je pouvais être considérée comme une future maîtresse d'initiation, ayant les quatre enfants vivants nécessaires à cette fonction.

partage la vie de sa fiancée sous la surveillance amicale de la grand-mère de cette dernière (repas pris en commun jusqu'à la puberté et jeux sexuels, cessant dès que la jeune fille est pubère).

Le temps de l'initiation : on danse le cisungu

Au moment de l'arrivée des premières règles de la jeune fille, un « rituel de forêt » la glorifie (Richards, 1982 : 54). À partir de ce moment, les deux fiancés ne peuvent plus vivre ensemble. En effet, les rapports sexuels conduisent le couple dans le monde « chaud » de Lesa et il est nécessaire de revenir dans le monde « froid » du village, d'où l'obligation d'organiser au plus vite l'initiation de la jeune fille (*cisungu*) qui doit la préparer à exécuter le rituel de purification⁹. Dès que les conditions économiques le permettent, plusieurs familles, souvent avec l'aide du chef du village, s'associent pour mettre en place le rituel pour leurs filles. La jeune fille est alors confiée, par sa mère, à un groupe de femmes, sous la responsabilité d'une maîtresse d'initiation.

L'organisation du rituel initiatique proprement dite se structure en une longue période de préparation, qui peut être discontinuée sur plusieurs mois ou réduite à quelques jours, suivie d'une cérémonie finale, qui synthétise tout ce qui s'est exprimé pendant la première période. Les rites se répartissent autour de quatre localisations : 1) un milieu extérieur au village, qui représente le monde sauvage, en forêt et au bord d'un cours d'eau ; 2) un milieu intermédiaire, à l'intérieur du village devant la maison choisie comme « maison de l'initiation » (c'est généralement celle de la mère de la jeune fille ou celle de la maîtresse d'initiation) ; 3) un premier milieu intérieur au village, en présence de l'ensemble des femmes dans la maison de l'initiation, qui représente le monde policé où l'on doit vivre socialement ; 4) un second milieu intérieur au village, où se déroulera le sacrifice du poulet, suivi d'un bain en eau propre, qui marque le passage dans une nouvelle vie, où doivent être présentes au minimum la ou les novices, la ou les maîtresse(s) d'initiation, ainsi que la ou les tante(s) paternelle(s) des jeunes filles. Par ailleurs, pendant toute la durée du rituel, les pères doivent quitter leur maison, les autres hommes restant dans le village et observant de loin ce qui se passe.

Au cours du rituel, la novice est traitée comme une plante, dont le groupe de femmes prend soin. Cette sollicitude se poursuit pendant plusieurs années, jusqu'à ce que la jeune femme soit capable de maîtriser le cours de sa vie. L'enseignement transmis constitue plus une première découverte qu'un réel apprentissage de nouvelles notions et s'adresse, en priorité, à la novice mais également à l'ensemble des femmes présentes. Comme toute femme bemba, elle doit personnifier les trois fonctions, analysées par Hugo Hinfelaar (1989 : 7-12). En tant que futures « responsables de la maison », les novices reçoivent un enseignement sur le travail des champs et l'obtention de nourriture ainsi que des objets symbolisant ce niveau de compétence. En tant que futures « façonneuses de prières », elles sont amenées à réfléchir sur l'inceste, la sexualité et sur leur relation avec Lesa ; c'est à ce propos que les tantes paternelles interviennent et introduisent, pour la première fois, le rite de purification consécutif aux relations sexuelles. En tant que futures « mères des *mbusa*¹⁰ » (*nacimbusa*), elles mémorisent

⁹ - L'écriture du cibemba ayant évolué, le terme ancien est *chisungu* et le nouveau terme est *cisungu*.

¹⁰ - Le terme *mbusa* signifie « symboles ».

cette formation qu'elles aideront à transmettre à d'autres jeunes filles tout au long de leur vie, en assistant régulièrement à leurs initiations.

Selon Audrey Richards (1982), par la maîtrise de la manière de parler d'une adulte, du vocabulaire relatif à sa future vie d'épouse et de mère, et des attitudes socialement approuvées, l'initiation amène la jeune fille à se soumettre aux lois sociales du monde traditionnel : respect des clans et de la chefferie, prohibition de l'inceste (en particulier entre un frère et une sœur), intégration au monde des femmes pour assurer la survie et l'éducation des générations suivantes, acceptation d'une certaine domination masculine pour conserver des géniteurs jusqu'à la ménopause, rejet de l'adultère pour préserver la santé, en particulier celle des enfants jeunes.

La réussite de cette éducation tient en priorité à la personnalité de la maîtresse d'initiation (représentante de la troisième fonction, comme l'indique le terme même de *nacimbusa*, « mère des *mbusa* ») et à ses talents de communicatrice. Femme à forte personnalité, elle doit avoir au moins quatre enfants vivants et avoir assisté à de nombreuses initiations – en tant que simple participante puis en tant qu'aide auprès d'autres maîtresses d'initiation – avant d'organiser elle-même des rituels. La maîtresse d'initiation a également une fonction de « sage-femme de village » (suivi des grossesses et accompagnement des accouchements). Dans la mesure du possible, elle s'occupe de ses anciennes initiées, au moment de leur premier accouchement, étape qui s'inscrit dans le processus initiatique du mariage traditionnel. De cette approche, elle garde un contact privilégié avec le monde médical et, de nos jours, elle est souvent utilisée, dans les dispensaires, comme intermédiaire entre ce dernier et des groupes de femmes.

Dans l'initiation, l'information se transmet par une entité particulière, le *mbusa*, traduit par « symboles » par Audrey Richards (*ibid.*), qui en répertorie une cinquantaine dans le rituel qu'elle observe en 1931. Cet ensemble de représentations s'articule autour d'un objet observé (peinture, objet naturel ou poterie), d'un chant et d'une production gestuelle (posture, danses), à un moment donné du rituel et en un lieu donné. Associant ces éléments, la maîtresse d'initiation y ajoute son commentaire, qui varie en fonction du contexte de production. La signification du motif vient de la concordance des sens de chaque élément mais, parfois, des acceptions différentes peuvent induire des significations plus complexes. En dehors de l'initiation, lorsqu'une jeune femme est confrontée à une situation difficile à gérer, il suffit souvent de rappeler le chant et la localisation pour raviver les conseils donnés pendant la période de préparation, au moment de l'initiation. Alors que les femmes, dans ces circonstances, ne s'expriment que par des chants, la maîtresse d'initiation prend expressément la parole. Au cours de son discours final, dans le quatrième milieu, elle expose sa vision de la vie et organise à sa convenance le sacrifice du poulet.

La participation des fiancés, bien qu'intermittente, existe et rappelle un conte bien connu où une jeune fille commence par refuser tous les prétendants qu'on lui propose, finit par épouser un lion transformé temporairement en homme, le suit en forêt et n'accepte d'en revenir, aidée par son frère, qu'avec le lion qu'elle intègre dans le village en tant qu'être humain à part entière (Dauphin-Tinturier, 2001 : 210-224). La première apparition du fiancé est évoquée par une branche symbolisant le lion au stade gendre-animal. Au milieu du rituel, il est associé au rat, qui correspond à une métamorphose intermédiaire, et il est convié pour une série de rites devant la maison de

l'initiation. Au début de la cérémonie finale, il est présent par l'entremise d'un modelage très élaboré figurant le lion parvenu au stade de gendre-humain. À l'issue de la cérémonie finale, il est invité à montrer ses qualités de chasseur, puis on lui expose ses droits et on lui inculque ses devoirs de futur époux (apport du sel, de la viande ou du poisson, don et entretien des vêtements, abattage des arbres, construction de la structure des maisons, participation aux frais d'éducation des enfants...). Enfin, il est symboliquement présent au moment du sacrifice du poulet. Selon Audrey Richards (*op. cit.* : 107-109), à la fin des rites de la nuit, commence le rite de la mort du poulet. La novice est assise sur une natte, on lui donne un poulet, dont elle tourne la tête jusqu'à ce que mort s'en suive. Quelques heures plus tard, il est mangé par les femmes et la jeune fille, accompagné d'un plat qui renferme toutes les graines qui ont été utilisées pendant le rituel. Les informatrices d'Audrey Richards comparent le poulet au jeune mari, avec qui sa femme « joue » (euphémisme pour parler des relations sexuelles) pendant la nuit de noces. L'association de deux chants adressés, l'un au coq, l'autre au lion, confirme l'analogie lion/coq et le caractère dangereux des rapports sexuels à partir de la puberté de la jeune fille. L'eau propre du bain est en relation avec l'eau de la mort, comme le montre un conte (Dauphin-Tinturier, 1983 : Annexes 114-124) explicitant à la fois les conditions d'une vie conjugale réussie et les conséquences d'une domination excessive de la femme sur l'homme par la castration de ce dernier. La castration de l'homme n'est pas plus une solution pour celui-ci qui refuse toute responsabilité que pour la femme qui ne peut connaître ni plaisir sexuel, ni procréation et qui demeure incomplète, vivant avant l'heure une vie d'ancêtre.

Le « mariage » à l'essai

Au terme du rituel, les novices et les fiancés sont déclarés aptes à « se marier » et autorisés à avoir des enfants, mais ils ne sont pas encore considérés comme des adultes. Le don par la belle-mère du premier repas à son gendre représente un des temps forts de cette phase ; désormais, la belle-mère peut ouvertement cuisiner pour son gendre, ce qui marque son accession à la position de responsable de maison, à la tête d'un futur matrilignage.

Le rituel de la nuit de noces (*ubwinga*) succède à l'initiation¹¹. Après quelques péripéties, les deux jeunes gens se retrouvent seuls dans la maison construite par le jeune marié. Les invités attendent la sortie de l'un ou de l'autre : si la jeune femme sort la première, c'est que le couple n'a pas réussi à avoir trois rapports sexuels successifs et le garçon est jugé impuissant ; si le jeune marié sort le premier et jette des charbons, le mariage est consommé. Après un bain en eau propre, le couple revient dans la maison où la tante paternelle remet une petite poterie (*kanweno*) à sa nièce, y fait chauffer de l'eau et lui montre une nouvelle fois les gestes du rite de purification (ce qu'elle avait déjà expliqué au moment de l'initiation)¹². Si ce rite n'est pas exécuté après chaque rapport sexuel, les protagonistes ne peuvent plus s'approcher du feu qui serait alors pollué : toute nourriture cuite dans ces conditions

¹¹ - Plusieurs descriptions existent : Garrec, 1916 : 80-81 ; Ragoen, 1922 ; Labrecque, 1982 : 37-44 ; Richards, 1940 ; Étienne, 1950 : 98-100.

¹² - Quelques jours plus tôt, la tante paternelle a recueilli des raclures de sa propre poterie, les a mélangés à de l'argile et à plusieurs plantes médicamenteuses pour façonner une nouvelle poterie qu'elle a fait cuire comme un ustensile de cuisine. Ce *kanweno* appartient à la jeune femme, qui doit l'utiliser après chaque rapport sexuel avec son mari et qui, si la poterie vient à se casser, en fabrique une nouvelle avec les restes de l'ancienne.

est susceptible de provoquer des maladies, des difficultés à l'accouchement, ou même des décès. Par exemple, la famille court le risque de *masho* : l'enfant ou les parents peuvent devenir fous (Labrecque, 1982 : 72). Il faut rappeler que le mari est assimilé à un « lion domestiqué » et que l'énergie redoutable qu'il développe ne peut être maîtrisée que dans le cadre du mariage. L'adultère est perçu comme fondamentalement dangereux, puisque le rite de purification, qui ne peut être exécuté que par deux personnes reliées par l'*ubwinga*, ne peut pas être pratiqué. La mise à mort du poulet institutionnalise une coupure définitive et irrévocable entre le monde du village et le monde de la forêt alors que le bain purificateur rétablit la jonction entre les deux espaces. Chaque rapport sexuel introduit à nouveau cette scission et le rite du *kanweno* les relie à nouveau. Les femmes agissent en tant que prêtres et permettent aux hommes d'entrer en relation avec Lesa au moment de l'acte sexuel, grâce à la médiation féminine. Le sacrifice initial réalise une liaison entre un homme et Lesa, par l'intermédiaire d'un sacrifiant, son épouse.

La première grossesse prolonge le processus initiatique ; à partir du quatrième mois, le fœtus est reconnu comme un être vivant. La naissance se passe, si possible, à l'extérieur du village, sous la responsabilité de la maîtresse d'initiation. Au retour de la mère et du bébé, une fois le feu de l'enfant allumé, la jeune femme est déclarée adulte. Son mari, quant à lui, devra attendre la troisième naissance pour devenir adulte.

Pendant ce temps, le jeune mari termine son éducation sous la responsabilité de son beau-père. Le couple travaille de plus en plus pour la mère de la jeune femme. Les beaux-parents offrent régulièrement à leur gendre des cadeaux qui l'aident à supporter sa situation et dont l'absence peut être une cause du retour du jeune homme dans son village d'origine. Par ailleurs, si le jeune mari est jugé paresseux, la décision finale du renvoi revient à la belle-mère.

La décision finale

Le *kwingisha*, (« faire entrer dans une maison »), est un rituel privé qui détermine une nouvelle orientation dans la vie des époux. Pour la première fois depuis son arrivée au village, le gendre entre dans la maison de sa belle-mère pour y prendre un repas en compagnie de son beau-père ; désormais, le gendre pourra partager les repas de personnes plus âgées (Labrecque, *ibid.* : 56). L'interdiction réciproque de se parler est levée.

Le couple décide, à ce moment, de son avenir : mari et femme peuvent quitter le village ou s'y installer définitivement. Ils peuvent aussi décider de se séparer, auquel cas le mari part seul. Les deux lignages enregistrent en quelque sorte la décision des époux. Si le couple se maintient, conforté par d'autres naissances, et si leurs personnalités sont suffisamment fortes et reconnues par d'autres couples, les deux époux ont la possibilité d'acquérir une position dominante dans le village. La femme peut devenir maîtresse d'initiation après avoir eu quatre enfants vivants. De même, le mari peut envisager de regrouper autour de lui d'autres couples, plus ou moins apparentés, pour fonder un nouveau village dont il sera le chef. Si le couple se sépare, les unions suivantes se font et se défont au gré des protagonistes. Il suffit qu'une femme fasse savoir à la communauté villageoise qu'elle nourrit tel homme et qu'ils vivent ensemble (aucun rituel ne marque un second mariage, il n'y a que la parole de la femme qui compte). La femme conserve sa fonction de purificatrice acquise lors de l'*ubwinga*. Elle peut s'en servir comme elle le désire, d'où l'apparition d'une certaine polyandrie (*nsangi*), interprétée par les

missionnaires comme de la prostitution, alors qu'il s'agit davantage d'une succession de maris. L'exercice de la polygynie présente, sous ce rapport, plus de difficultés : l'homme ne peut être purifié par une seconde épouse qu'avec l'autorisation accordée par la première épouse au cours d'un rituel particulier (Labrecque, *ibid.* : 71 et 76)¹³.

La Zambie et le VIH

Tout au long du XX^e siècle, la situation économique du pays s'est transformée. Au moment de l'Indépendance, la Zambie est devenue le second producteur de cuivre dans le monde, mais la diminution de l'utilisation de ce métal et la nécessité de creuser de plus en plus profondément ont peu à peu rendu les entreprises minières peu compétitives. Aussi, en 1998, les mines ont, peu à peu été revendues et ont fermé les unes après les autres, ce qui a conduit à un chômage extrêmement important¹⁴. Parallèlement à cette décroissance des revenus économiques est venue s'ajouter l'épidémie de VIH, qui a encore plus aggravé la situation¹⁵. Très vite, l'épidémie s'est répandue, mais les données statistiques de 1989 étaient encore focalisées sur la capitale, aucune enquête sérieuse couvrant le pays n'ayant été réalisée et aucune statistique n'ayant été communiquée aux organismes compétents¹⁶. Les chiffres exprimés à cette époque proviennent d'ONG étrangères et de leurs médecins, qui tentent de se faire une idée de l'ampleur de la maladie¹⁷. Mais les familles ne se font pas d'illusion, aucune d'entre elles n'est épargnée et le discours officiel de non-contagion est rejeté, au moins informellement. Ainsi, dans les villages, des groupes de femmes se sont interrogés et ont tenté de reprendre un certain contrôle sur la sexualité des jeunes.

Le rituel de 1989

Depuis les années 1970, le rituel initiatique est de plus en plus décrié et rejeté par les personnes instruites, et il est considéré comme ayant disparu. En 1989, dans un village de la région de Chingola, proche de celui où se déroule le rituel observé par Audrey Richards en 1931, l'analyse d'une cérémonie finale montre que l'initiation existe toujours (sa structure est globalement conservée), mais sa finalité s'est modifiée, comme le révèlent les nouveaux commentaires qui accompagnent les textes des chants qui sont en général conservés (Dauphin-Tinturier, 2003). Le mariage à l'essai subsiste mais, dans un contexte de montée de la pandémie du SIDA, apprendre à supporter une certaine domination masculine n'est plus un des objectifs de l'initiation. Son but est désormais de permettre aux jeunes filles de reconnaître le « bon mari » (le « mauvais mari » est renvoyé) et d'accepter, si le couple est touché, la mort.

Parmi les projets de prévention, le CHEP

Après les nombreuses années de silence officiel, la maladie est enfin reconnue en tant que telle et, en 1996, on admet une prévalence importante pour les adultes, mais la

¹³ - La polygynie est rare et correspond souvent à des mariages secondaires de chefs.

¹⁴ - Il semble que, maintenant, le cours du cuivre ait remonté et que la situation ne soit plus aussi difficile.

¹⁵ - La Zambie fait partie des pays les plus durement touchés par le virus. On peut même se demander si ce dernier n'était pas présent à l'état latent, dans la région nord du pays, si l'on prend en compte les observations cliniques des années 1970.

¹⁶ - La seule donnée alors reconnue signale 20 % de séroprévalence chez les femmes enceintes à Lusaka.

¹⁷ - Selon le témoignage des médecins de l'hôpital de brousse de Chilonga, ceux-ci avouaient pratiquer un test de dépistage systématique sur tout malade à son insu et reconnaissaient 50 % de leurs patients séropositifs.

comptabilisation des décès est toujours sous-estimée¹⁸. Finalement, les autorités officielles demandent de l'aide aussi bien sur le plan médical que sur le plan de la prévention. Dans la mesure où les enfants sont également touchés, l'UNICEF est une des premières organisations internationales à concevoir des projets englobant toutes les dimensions de la vie pour assurer la prévention des maladies sexuellement transmissibles. Ces projets sont conçus, en priorité, pour des régions très urbanisées, mais ils doivent également être adaptables sur d'autres parties du territoire. Le projet le plus important (CHEP, Copperbelt Health Education Project) est implanté à Kitwe, dans la province de Copperbelt, qui est peuplée à 80 % de personnes originaires du Nord de la Zambie¹⁹. Il s'adresse aussi bien aux enfants et aux adolescents qu'aux adultes des deux sexes. Les activités proposées aux populations locales sont très représentatives des pratiques couramment utilisées par ce genre d'organisme, qui se veulent adaptables à toutes sortes de cultures : pour les enfants et les adolescents, intervention par le dessin ou par des discussions organisées à la suite de jeux de ballon, et, pour les adultes, présentation au cours de réunions unisexes de mimes et de scénettes accompagnés de chants et de danses, associée si possible à une réflexion sur les sujets traités. Les méthodes d'approche préconisées regroupent des intervenants volontaires, par âge et sexe, autour de personnes leaders. Ces équipes sont censées transmettre un message à des groupes-cibles constitués de personnes de même âge et de même sexe. Aucune langue locale n'est privilégiée, mais les intervenants primaires doivent tous comprendre l'anglais pour pouvoir assimiler plus facilement les données théoriques, généralement écrites et transmises au cours de séances de formation, lesquelles portent surtout sur la prophylaxie des différentes maladies vénériennes, les traitements de la maladie chronique et des maladies opportunistes et des informations de santé générale.

Les résultats du CHEP, observés en 1998, ne sont pas encore très significatifs quant au bien-fondé de la méthode recommandée. En ce qui concerne les adultes, les équipes regroupent surtout des femmes, les hommes adultes ne se proposant que très rarement pour intervenir²⁰. De même, il est extrêmement difficile de toucher les adolescentes, dans la mesure où leurs parents refusent systématiquement de les envoyer dans les groupes mixtes. Or on note une plus grande prévalence du virus VIH chez les adolescentes que chez les jeunes hommes, due en partie au fait que les hommes adultes les séduisent en leur proposant « un repas contre des rapports sexuels ». Ce que le projet peine à faire (Dauphin-Tinturier, 2008) – c'est-à-dire fournir une éducation sexuelle aux jeunes et, en particulier, aux jeunes filles –, les femmes le réalisent traditionnellement par l'initiation, d'où une analyse de leur action, quant à leur engagement, tant à l'intérieur du projet (conception et performance d'un ensemble de chants mimés par une autre équipe) qu'à l'extérieur de ce dernier (reprise du rituel initiatique et adaptation au projet).

¹⁸ - Prévalence en 1996 : 13 % en zone rurale, 25 à 30 % en zone urbaine et même 33 % à Livingstone. Par ailleurs, en 1993, 6556 morts étaient déclarés à l'OMS, alors qu'à la même époque l'Ouganda en déclarait 33611 et le Malawi (pays voisin) 22300.

¹⁹ - Dans la plaquette de présentation, le CHEP se présente comme « un ensemble de projets qui tend à casser le cercle vicieux de la pauvreté et de l'ignorance sur les problèmes de santé, en cherchant à promouvoir de nouveaux comportements impliquant créativité et responsabilité par le développement de savoirs, de valeurs et de techniques ». De fait, il est, entre autres, impliqué dans la réduction de la tuberculose, dans la prévention des maladies sexuellement transmissibles et du SIDA et dans le suivi et le soutien des malades et de leurs proches, en particulier sur un plan social.

²⁰ - À titre d'exemple, dans une petite ville de la Copperbelt, le groupe de personnes impliqué dans le projet comprenait une majorité de femmes, quelques jeunes de l'école secondaire et un seul homme.

Le souvenir de l'initiation

La première observation concerne la création d'une équipe de femmes. Originaires d'une petite ville minière voisine (Chilabombwe), située à la frontière de l'ancien Zaïre et peuplée essentiellement de Bemba, l'équipe a produit une courte représentation composée d'un ensemble de dix chants. L'équipe s'est mise en place autour de trois maîtresses d'initiation, associées à deux joueuses de tambour et à quelques autres femmes en nombre variable²¹. La plupart du temps, elles se produisent au cours de simples réunions de femmes mais, très vite, devant les difficultés rencontrées pour toucher les jeunes, elles ont décidé d'aller à la rencontre de ces derniers dans les écoles secondaires et même, une fois, dans une retraite de confirmation à la mission catholique.

La performance se compose de dix chants, relativement courts, extraits des répertoires traditionnels (initiation, mariage, funérailles, structure sociale) ou composés à la demande selon la structure classique des chants d'initiation (lancement des chants par une maîtresse d'initiation et reprise en chœur par les autres participantes, utilisation de certains mimes ou de certaines danses...). Chaque chant est accompagné d'explications valables aussi bien pour des filles que pour des garçons ; cette innovation est comparable au travail de la maîtresse d'initiation (Dauphin-Tinturier, 2005)²². Il se crée, tout au long de la performance, une « atmosphère d'initiation », ce qui implique une très grande responsabilité du groupe de femmes. Les chants, dépendants les uns des autres, posent le problème de l'éducation des filles face au danger représenté par le virus. Les quatre premiers abordent les difficultés rencontrées à propos des nouveaux comportements sociaux : la pierre (plainte d'une jeune fille qui se sent seule, adressée à sa mère, et non à son père, selon la tradition)²³ ; le bar (réponse de la mère qui se reconnaît incapable de s'occuper de sa fille mais qui interpelle la communauté des femmes dans le monde moderne) ; l'étranger (réponse des femmes qui rappellent les objectifs de la vie et le rôle des hommes dans le village en s'adressant, ici, à des jeunes garçons) ; *nacisebele*, « l'appel » (chant traditionnel d'initiation qui pose le problème de la prostitution). Puis, les trois suivants décrivent la maladie et l'impossibilité de trouver le médicament nécessaire : les organes sexuels (chant accompagné d'un mime de rapport sexuel) ; la maladie (conséquence de l'acte précédent) ; l'impossibilité de se soigner (absence de médicament). Enfin, les trois derniers exposent les conséquences de ces comportements sur la vie et sur la société : la poule – la destruction (chant d'initiation qui apparaît maintenant dans les variantes récentes du rituel, pour parler de la mort et de l'impossibilité d'avoir des enfants) ; le mari mort (chant de mariage

²¹ - Elles étaient huit au moment de l'enregistrement, le 12 novembre 1998, à Chilabombwe.

²² - Les chants sont intégralement traduits et commentés dans l'article Dauphin-Tinturier, 2005.

²³ - Texte du premier chant, « La pierre » :

<i>Mayo nakumanya icibwe /</i>	Maman, j'ai rencontré la pierre /
<i>Mu lubânsa //</i>	Dans la cour //
<i>Mayo e /</i>	Maman oui /
<i>No lwendela //</i>	Vous êtes en promenade //
<i>Mayo e /</i>	Maman oui /
<i>No lwendela //</i>	Vous êtes en promenade //

qui montre la disparition du mariage) ; et l'amant (après la disparition du mariage traditionnel, les successions d'amants ne sont pas une solution).

Par rapport à l'initiation, certains motifs simples se retrouvent et gardent le plus souvent leur signification. Ainsi, la « pierre » qui est toujours associée dans l'imaginaire au « chemin » représente les difficultés d'ordre sexuel, initialement conjugales, rencontrées au cours de la vie alors que le « chemin » correspond à leur transformation et la « chasse » à l'éloignement du mari. Quant au chant sur la *nacisebele* (« l'appel »), il est utilisé tel quel et focalise la performance sur la prostitution. À d'autres moments, les motifs se compliquent et jouent sur les ambiguïtés possibles. Ainsi, les organes sexuels apparaissent sous plusieurs mentions : associés à « l'étranger », avatar du mari qu'il faut nourrir, ils sont représentés sous leur aspect positif du « ventre » ; associés à la forme dominée du mari, ils prennent l'aspect de « l'œuf » qui est détruit ; associés à la maladie, il n'y a plus de symbolisation. On note aussi la création de nouveaux motifs, qui ont été introduits dans des structures classiques. Ainsi, « être dans la cour » s'oppose à « être sur le chemin » et traduit l'impossibilité pour la mère de rester attentive à sa fille, comme le voudrait la tradition.

Au cours de l'initiation, la maîtresse d'initiation s'adresse aux fiancés des novices. De même, le groupe choisit de s'adresser aussi aux jeunes garçons et, cela, dans un lieu qui rappelle le contexte sacré pour assurer l'efficacité du discours. L'initiation abordait les questions que pouvaient poser une sexualité pratiquée dans un cadre monogame, en conformité avec le dogme de la pureté, certes contraignant, mais les problèmes posés pouvaient toujours se résoudre au niveau du village. Dans le cas présent, l'information, au moins vis-à-vis des femmes, est telle qu'elles savent maintenant comment le virus se transmet et comment s'en protéger. Aussi se trouvent-elles dans l'obligation de mettre les jeunes en garde et même de s'opposer à leur très grande permissivité sexuelle, tant qu'il y a doute sur le comportement de l'éventuel partenaire. De plus, il faut également responsabiliser les jeunes filles face à l'irresponsabilité d'adultes masculins, qui eux sont encore très peu touchés par le dispositif mis en place par l'UNICEF, d'où les interventions de plus en plus fréquentes de ces groupes de femmes dans les bars.

Le retour à l'initiation

Parallèlement, dans le *township* de Kwacha, à Kitwe (la deuxième ville de la Copperbelt), quelques maîtresses d'initiation repensent le projet et utilisent le rituel initiatique pour toucher les adolescentes.

La cérémonie finale observée termine un processus plus long d'enseignement (à raison d'une séance par semaine pendant trois mois) portant sur les thèmes suivants (santé, habillement, respect des adultes, problèmes de vie...) et synthétise ce qui a été dit pendant la préparation. Les novices (quatre se reconnaissant comme Bemba et une comme Ngoni) ont toutes perdu leur père mort du SIDA (l'une d'entre elles a également perdu sa mère). Les maîtresses d'initiation cherchent avant toute chose à faire passer un message plutôt qu'à reproduire des rites formels (structuration du rituel bemba associé à quelques chants en ngoni). Elles introduisent une tante paternelle fictive qui est chargée de donner la nourriture, à la fois ordinaire (farine de maïs) mais aussi hautement symbolique (viande et poisson offerts

systématiquement par la famille paternelle) et festive (sucreries) pour la trentaine de personnes présentes, pendant toute la durée des rites (19 heures). Les autres objets réclamés (nattes, pagnes et savons) interviennent dans les rituels de purification et confirment l'aptitude de la tante paternelle à assurer le rôle de « façonneuse de prières » pour sa nièce.

L'observation de la cérémonie finale révèle que la signification du rituel s'est totalement transformée. Certains *mbusa* sont conservés et souvent accompagnés des mêmes chants, mais les commentaires sont différents : importance de la famille, relation avec les ancêtres, dépassement de soi, nécessité de la fidélité, importance du travail, acceptation de la souffrance et même de l'anéantissement complet. Certains rites sont supprimés, tels la fabrication du mari-animal, ceux qui permettent à la mère de nourrir son gendre ou ceux qui concernent le mariage à l'essai. De nouveaux rites sont créés, tel le rite pour la nouvelle maîtresse d'initiation qui aide les initiées à s'intégrer dans la hiérarchie des femmes, basée davantage sur l'assistance à l'autre que sur la suprématie, ou encore le rite qui montre le risque lié aux zones érogènes pendant les « rites de forêt » ou la prise de conscience qu'aucune connaissance n'est définitive, dans la maison de l'initiation. De nouveaux symboles apparaissent en relation directe avec le SIDA : le virus VIH est représenté par un éléphant, réactualisant une symbolisation ancienne de la mort par épidémie en intégrant des chants de funérailles au rituel. Le discours sur la recherche du conjoint et sur le danger du SIDA, en petit groupe, est nouveau et le rite du poulet est différent de celui observé en 1931. Sous cette forme, il n'implique plus une certaine liberté dans la pratique amoureuse de la jeune fille qui tuait elle-même le poulet. À présent, la maîtresse d'initiation tue le poulet et, de ce fait, elle impose de partager cette responsabilité avec la jeune fille et garde une fonction de surveillance sur la manière dont la jeune fille gère sa vie sexuelle. En 1931, on imposait un fiancé à la jeune fille mais on la laissait libre d'agir avec lui comme elle le désirait, alors que, maintenant, la jeune fille choisit elle-même son compagnon. Il faut remplacer la famille étendue qui n'existe pratiquement plus, en introduisant les novices dans une hiérarchie de femmes pour les intégrer dans un système complet de générations vivantes ou mortes et mettre des garde-fous pour les protéger, en s'opposant à leur très grande permissivité sexuelle, tant qu'il y a doute sur le comportement de l'éventuel partenaire. De plus, il faut également responsabiliser les jeunes filles face à l'irresponsabilité des hommes, leur apprendre comme dans le nouveau rituel initiatique à « dire non ».

Quel que soit le rituel observé, il apparaît comme une entité unique que la maîtresse d'initiation a composé en choisissant les différents *mbusa* et en les présentant dans un ordre donné pour exprimer une signification en adéquation avec le contexte culturel du moment. Victor Turner en parle comme d'une représentation dramatique ; il s'agit effectivement d'une forme théâtrale variable, un canevas où l'on insère des *mbusa* à la manière de la *commedia dell'arte* (Turner, 1972 : 300-303).

En 1931, la chefferie bemba a encore de l'importance et la répartition traditionnelle des sexes est fondamentale. La maîtresse d'initiation a à cœur de faire de la fille de son frère (une des initiées) une femme parfaitement intégrée dans le monde de la chefferie, aussi insiste-t-elle sur les qualités de respect et d'obéissance que l'on doit aux hommes, aux chefs. De fait, Audrey Richards, qui est envoyée pour conforter le

système colonial, différencie peu l'homme du chef. L'homme élève ses fils les premières années puis, après la puberté de ses filles, ses gendres, pendant que sa sœur, en offrant les poulets pour le sacrifice puis les *kanweno* pour le rite purificateur, permet à ses nièces l'accès à la sexualité et à la reproduction, tout en contrôlant l'adultère. Ainsi, la génération suivante (celle des nièces) dispose d'un pouvoir sur l'impureté tant qu'il n'y a pas d'adultère. Dominer cette compétence vaut bien que l'on prétende obéir aux hommes.

En 1989, le rôle du chef de tribu a perdu de son importance, le pouvoir effectif est tenu par le parti unique. Les femmes de Kopa s'organisent pour survivre à la campagne et n'acceptent pas que leur mari dépense l'argent nécessaire à l'envoi des enfants à l'école, aussi n'hésitent-elles pas à le renvoyer et sont-elles très critiques sur le choix du conjoint. Le mari existe toujours, mais il est descendu de son piédestal. De plus, avec l'apparition du SIDA, les femmes constatent la liaison entre sexualité et mort. Leur réponse à l'égard du VIH est ponctuelle, voire dérisoire, par rapport au problème, mais elles sont les premières à commencer à en parler et à suggérer d'en prendre conscience. Par cette action, elles renouent avec leur fonction de contrôle de la sexualité.

En 1998, l'initiation observée complète le projet de l'UNICEF. Les changements que l'on note montrent la capacité des femmes à se responsabiliser et à évoluer, à assurer l'assimilation et la transmission de nouvelles connaissances selon les codes traditionnels. L'homme apparaît sous son aspect redoutable et le problème du mari n'est abordé que dans le discours final, pour le réduire à un choix concerté entre femmes, avec obligation de s'assurer de la santé du mari potentiel. Le rituel du poulet est totalement contrôlé par les maîtresses d'initiation, qui se réservent le droit de permettre ou d'interdire temporairement l'accès à la sexualité. Il n'est plus question d'un processus d'échange entre lignages, agissant sur une génération pour préparer la suivante, mais d'un arrêt, au moins momentané, de ce processus, pour permettre aux femmes de survivre.

Selon le mythe, les femmes ont introduit la mort dans le monde, mais elles en ont tiré les conséquences en la prenant en charge, en essayant de la retarder et, si c'est impossible, en l'acceptant.

 Références bibliographiques

Dauphin-Tinturier A. M.,

1983, *Piège pour un lion. Étude ethnolinguistique de contes bemba (Zambie)*, Paris, Archives et documents de l'Institut d'ethnologie.

2001, « Les filles difficiles aushi et lunda (Zambie) » in Görög-Karady V. et Seydou C. (dir.), *La fille difficile. Un conte-type africain*, Paris, Éditions du CNRS : 203-237.

2003, « *Cisungu* à nouveau. Initiation des femmes et structure sociale dans le Nord de la Zambie », *L'Homme*, 167-168 : 187-207.

2005, « 'Écoutez et regardez. Demain, il sera trop tard.' Analyse d'un ensemble de chants élaborés dans le cadre d'un projet UNICEF pour la prévention du SIDA en Zambie (Copperbelt) » in Dauphin-Tinturier A.-M. et Derive J. (dir.), *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala : 283-299.

2008, « La place des langues et des cultures locales dans un projet de développement » in Tourneux H. (dir.), *Langues, cultures et développement en Afrique*, Paris, Karthala : 135-152.

Étienne L.,

1950, *Bemba Customs*, Ilondola, The Language Centre.

Garrec N.,

1982 (1916), *Croyances et coutumes religieuses et sociales des Babemba*, Chilongo, Rome, Archives des Pères Blancs.

Gouldsbury C. et Sheane H.,

1911, *The great plateau of Northern Rhodesia. Being some impressions of the Tanganyika Plateau*, London, Edward Arnold.

Hinfelaar H. F.,

1989, *Religious change among Bemba speaking women of Zambia*, University of London, PhD dissertation.

Hoch E.,

1980, *Cisungu, Initiation bei den Babemba*, polycopié remis par Louis Oger à Ilondola, The Language Centre.

Labrecque E.,

1933, « La tribu des Babemba. I. Les origines des Babemba », *Anthropos*, 28/5-6 : 633-648.

1982 (1934), « La religion du Noir Infidèle. Coutumes matrimoniales chez les Babemba » in Oger L. (ed.), *Bemba Cultural Data*, Part I, Ilondola, The Language Centre : 1-104.

Lévi-Strauss C.,

1971, *Mythologiques. L'homme nu*, tome 4, Paris, Plon.

Munday J. T.,

1942, « The creation myth amongst the Lala of Northern Rhodesia », *African Studies*, 1/1: 47-54.

Ragoen J.,

1982 (1922), « Coutumes indigènes » in Oger L. (ed.), *Bemba Cultural Data*, Part II, Ilondola, The Language Centre : 1-56.

Richards A. I.,

1940, *Bemba marriage and present economic conditions*, Livingstone, Northern Rhodesia, Rhodes-Livingstone Institute.

1964 (1940), « Le système politique de la tribu Bemba de la Rhodésie du Nord-Est » in Fortes M. et Evans-Pritchard E. E. (dir.), *Systèmes politiques africains*, Paris, PUF : 73-105.

1982 (1956), *Chisungu : a girls' initiation ceremony among the Bemba of Zambia*, London, New York, Tavistock.

Roberts A. D.,

1973, *A history of the Bemba : political growth and change in North-Eastern Zambia before 1900*, Londres, Longman.

Tanguy F.,

1982 (1912), « Chez les Babemba, religions, coutumes » in Oger L. (ed.), *Bemba Cultural Data*, Part II, Ilondola, The Language Centre : 57-84.

Turner V. W.,

1972, *Les tambours d'affliction*, Paris, Gallimard.

N'Diabou Séga Touré est enseignante-chercheure à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD). Ses travaux portent sur deux axes de recherche connexes : d'un côté, la littérature orale à travers le conte, le mythe, le proverbe, mais aussi à travers des genres dits « mineurs » comme les histoires drôles ; de l'autre, la linguistique, plus précisément l'ethnolinguistique et la terminologie.

Mots-clés : littérature orale – patrimoine – publicité – wolof – Sénégal

La parole patrimoniale dans la publicité sénégalaise

N'Diabou Séga Touré,
université Cheikh Anta Diop (Dakar)

« [...] à tout moment, d'une façon naturelle, la publicité fait appel à notre savoir et nous propose un lien avec nos arts, nos littératures, nos mythologies, c'est-à-dire, en définitive, avec notre passé. »
(Barthes, 1994 : 507)

Cette phrase de Roland Barthes introduit la question des références à la parole patrimoniale dans la publicité. La notion de « passé », telle qu'elle est présentée par Barthes, réunit, d'un côté, des éléments de définition de la parole patrimoniale, qui serait donc la somme de « nos arts, nos littératures, nos mythologies », et, de l'autre, l'idée d'un « savoir » – à valeur de patrimoine – transmis de génération en génération. Ainsi, l'intérêt de l'approche de Barthes est de faire de la publicité une sorte de caisse de résonance de cette parole patrimoniale, qui rendrait un son variable selon les formes qu'elle prendrait dans ce nouveau champ d'application qu'est la publicité. Le lien avec « notre passé », selon Barthes, correspondrait à une combinaison entre la parole patrimoniale et la publicité, qui donnerait naissance à un nouveau langage, fonctionnant selon des modalités très différentes de celles des domaines d'origine des références (littérature et linguistique). Ce sujet se situe, ainsi, au carrefour de deux domaines : d'une part, la publicité à travers les « arts » et, d'autre part, la parole patrimoniale à travers les « littératures » et les « mythologies ». En conséquence, l'étude de l'usage et des transformations de la parole patrimoniale dans le contexte publicitaire oblige à recourir à différents outils conceptuels, empruntés à la littérature, à la linguistique, à la sémiotique, à la communication de masse, à des théories d'analyse du récit et d'analyse de l'image publicitaire. Elle invite à s'interroger sur les références patrimoniales qui sont introduites dans la publicité au regard des produits, leur transformation dans le cadre publicitaire, les modalités de communication du message (en différé et non plus en direct et interactif, l'existence d'une cible au lieu d'un auditoire, l'espace et le moment de l'énonciation, l'émetteur du message), les nouvelles fonctions des références dans un discours argumentatif ainsi que les rapports entre le verbal et le non verbal dans la construction du sens. L'intérêt et l'originalité d'un tel travail réside dans le fait qu'à notre connaissance, peu de travaux ont été menés sur les références, dans la publicité, à la parole patrimoniale, tant la littérature orale que les discours connotés. Il existe,

toutefois, un certain nombre d'études sur la publicité et la communication publicitaire, sur les rapports entre la publicité et la littérature écrite, ou encore sur le rapport entre la publicité et certains genres oraux comme le proverbe et le conte. Encore faut-il s'entendre sur les notions de « parole patrimoniale » et de « publicité », que nous définirons dans une première partie. La seconde partie, quant à elle, sera consacrée à l'analyse proprement dite de références à la parole patrimoniale dans un corpus de publicités.

Approches, outils théoriques et conceptuels, méthodologie

La notion de parole patrimoniale

La notion de parole patrimoniale doit être définie à partir de celle de « patrimoine » et au regard de l'origine de la parole.

L'une des définitions du patrimoine proposée par le *Petit Larousse illustré* est la suivante : un « bien commun d'une collectivité, d'un groupe humain, considéré comme un héritage transmis par les ancêtres ». Dans le cadre de notre propos, ce « bien » est la parole. Il est « commun » à une collectivité, ce qui l'oppose au bien engageant un seul individu. Et il a été reçu en tant qu'« héritage » transmis par les « ancêtres », lequel renvoie aux générations précédentes chez qui ce bien a commencé d'exister. L'acte de transmission et sa dimension collective lui confèrent son caractère patrimonial. La transmission se fait donc sur un axe vertical. Cela ne signifie pas, cependant, qu'il soit le seul mode de transmission possible de la parole patrimoniale. Celle-ci peut circuler, selon un axe horizontal, au sein de la même génération, et parfois même ne sera pas transmis à la génération suivante. Pourtant, n'est-ce pas cette transmission horizontale qui lui confère, dans un premier temps, son caractère de bien collectif, avant que ne s'amorce, dans un second temps, la transmission sur l'axe vertical ?

Il faut ajouter à cela un élément important, à savoir que la parole patrimoniale doit être considérée également dans sa dimension « virtuelle ». Par « virtuelle », nous entendons des formats ou des critères d'identification des genres oraux, par exemple, qui peuvent être utilisés pour la création de nouveaux contenus conçus selon leurs règles. Cet élément supplémentaire offre une certaine marge de liberté en matière de contenu, à l'intérieur du cadre et des contraintes formelles ou thématiques spécifiques à chaque genre littéraire oral. Sur cette base, deux grandes catégories se distinguent dans la parole patrimoniale : d'un côté, la littérature orale, qui regroupe des genres de la littérature orale traditionnelle wolof – nous prendrons les exemples du proverbe (*léebu*), du conte (*léeb*), du mythe (*cosaan*), du *taasu*, de la comptine – et d'autres formes plus modernes de littérature orale – une chanson hip-hop dans notre étude –, et, d'un autre côté, les mots et les expressions connotés (*capàacoli*, *tàq ci ripp*).

Approches et théories

Les approches littéraire et linguistique nous permettent d'analyser la parole patrimoniale afin de saisir les changements de cette parole dans le contexte publicitaire. La transformation est donc au cœur de la production publicitaire. Dans ses travaux récents, Harir décrit ainsi ce processus de transformation :

« La littérature, dans notre corpus, est revue, corrigée, déplacée, et réinventée. Elle se 'découvre' sous un autre jour, dans un autre contexte et sous de multiples représentations. » (2013 : 9)

Harir fait également référence au concept de bricolage développé par Lévi-Strauss :

« Le message publicitaire apparaît comme un objet que l'on fabrique à partir d'un matériel discontinu, fragmenté. Cette opération de combinaison, de collage rappelle fort bien la notion de bricolage [...] telle qu'elle a été développée par Claude Lévi-Strauss dans son ouvrage *La pensée sauvage*. » (*ibid.* : 78)

La notion de bricolage permet de comparer le travail du concepteur publicitaire à celui d'un ingénieur qui fabrique un objet au terme d'une longue recherche, à partir d'une sélection d'outils et de matériaux adaptés.

« Le publicitaire combine les signes dans un seul but : il faut que ça fonctionne, il calcule tout pour que 'ça marche' et n'est satisfait qu'à cette condition. Le publicitaire, comme l'ingénieur, n'utilise exclusivement que la 'culture' [...]. Le concepteur devient alors un bricoleur qui manipule les signes en les retirant d'un objet littéraire pour le coller dans le message publicitaire. » (*ibid.* : 79)

Toujours selon une approche sémiotique de la publicité, la notion de bricolage mène vers celle, tout aussi importante, d'iconotexte, relative au rapport entre le discours et l'image et qui « désigne une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable » (Montandon cité par Harir, 2013 : 98). La publicité se présente donc « comme un objet mixte reliant et associant deux langages différents mais possédant une connexion et une communication solidaire entre les deux pour délivrer un seul et même message » (Floch cité par Harir, *loc. cit.*).

En conséquence, la notion d'iconotexte ouvre des pistes intéressantes, notamment les théories littéraires sur la morphologie des contes africains (Paulme, 1986). Ces théories ont établi des types qui correspondraient à des formats ou des cadres dans lesquels peut se couler un contenu nouveau ou un même schéma. D'un point de vue sémiotique, cette perspective permet de distinguer deux types de références à la parole patrimoniale : celles qui existent déjà et qui sont extraites, puis collées, dans le message publicitaire ; celles qui sont créées et adaptées à des formats ou des thèmes spécifiques à des genres littéraires ou de discours.

Le corpus des publicités

Notre travail s'est focalisé sur l'image mobile dans la publicité et, plus précisément, sur les spots publicitaires télévisés. Ce choix était motivé par la nature même de la parole patrimoniale, dont certains éléments se retrouvent dans les spots télévisés : le son, l'image et parfois même des reproductions des circonstances de narration ou de profération de la parole. En effet, même si la parole patrimoniale peut faire l'objet de modifications à des degrés divers, le spot télévisé est ce qui se rapproche le plus des circonstances de narration de l'oralité. Par ailleurs, le spot publicitaire télévisé fonctionne aussi dans le domaine de la communication de masse, tout comme la littérature orale moderne (la chanson populaire), et sur les mêmes supports (la vidéo, par exemple). Le spot publicitaire télévisé est régi par des contraintes formelles strictes. Il se présente sous la forme d'un film très court, ne dépassant pas 50 secondes. Il doit obligatoirement comporter des éléments qui permettent d'identifier aisément le produit et la marque (l'annonceur). Ainsi, doivent y figurer le nom du produit et celui de la marque, ainsi que le slogan qui lui est associé. Ces différentes composantes sont habituellement placées à la fin du spot, avec parfois un dernier plan sur une image fixe qui sera extraite par la suite pour faire office d'affiche. Le son joue

également un rôle important, et plus précisément la musique ou l'élément sonore spécifique à la marque.

Le corpus des publicités a été constitué à partir de deux sources de collecte (les sites internet officiels de certaines marques et le web) et devait faire référence à la parole patrimoniale. Par ailleurs, les spots qui composent le corpus sont tous en wolof, à une exception près, dans le cas d'une publicité diffusée en deux versions : l'une en wolof et l'autre en français. Le choix du wolof est motivé par le fait qu'il est, dans une grande partie du Sénégal (le Nord-Ouest et le Centre), la langue de communication. Si le français domine à l'écrit, parce qu'il est la langue de l'administration et de l'enseignement, le wolof, langue nationale (comme le pulaar, le sérère, le diola, le mandingue et le soninké), est parlé par la grande majorité de la population (80%). Dans les médias, le français s'impose dans la presse écrite et à la télévision, mais il est supplanté par le wolof à la radio et dans les émissions de variétés télévisées, où il prend une place de plus en plus importante (Cissé, 2011 : 1-2). Cette tendance se confirme clairement dans notre corpus, le français concernant uniquement une version d'une publicité, et surtout les publicités pour certains types de produits relevant du secteur tertiaire (banque, finances, fournisseurs d'accès internet, etc.). Une corrélation semble donc se dessiner entre le choix de la langue, la nature de la cible et celle du produit.

À partir de ce corpus, nous nous proposons de rendre compte de diverses modalités du fonctionnement de la parole patrimoniale (typologie, procédés, etc.) comme référence dans la publicité télévisée.

Les références à la parole patrimoniale

Dans la littérature orale traditionnelle, on retrouve d'un côté le conte, le mythe et la légende pour les genres narratifs, et, de l'autre, le proverbe, le *taasu* et la comptine pour les chants.

Le proverbe (léebu) et le conte (léebal)

Le proverbe (*léebu* en wolof) est l'un des genres de la littérature qui survit le mieux et qui s'adapte avec le plus de facilité à des formats ou à des domaines nouveaux. Tout d'abord, il fonctionne encore pleinement comme genre traditionnel. Du point de vue formel, il s'agit d'une formule courte, comportant deux ou trois parties distinctes. Le message se présente sous une forme anaphorique, dénotant une situation concrète. Et il joue encore pleinement des fonctions multiples dans la conversation courante comme dans les discours formels à titre de commentaire, d'argument d'autorité, de prescription. Sa brièveté et sa fonction prescriptive, entre autres, le rendent compatible avec la publicité. Or, dans l'ensemble du corpus que nous avons rassemblé, le proverbe (*léebu*) ne fait l'objet que d'une référence unique, dans un spot pour une marque de bouillon cube. On observe donc une présence peu marquée du genre proverbial dans les spots télévisés, et plus largement dans la publicité référentielle au Sénégal, comprenant les affiches publicitaires. C'est surtout dans la publicité événementielle, que l'on repère des références fréquentes au proverbe (*léebu*), pour la plupart sous forme de citations.

Le spot qui nous intéresse est dédié au bouillon cube Jumbo Arôme. Il est organisé en quatre séquences de longueur inégale. Une voix *off* masculine commente le

déroulement de l'action dans les trois premières séquences, et est relayée par une voix féminine dans la quatrième et dernière séquence, avec en arrière-plan le jingle de la marque. Le spot met en scène un concours de cuisine et se déroule comme suit :

Deux femmes sont en compétition dans le cadre d'un concours de cuisine, sur un écran scindé en deux, chaque moitié montrant une concurrente. Une voix masculine en *off* commente la compétition. Le spot présente successivement la première concurrente (sur la moitié de l'écran en couleurs vives) munie du produit secret – le bouillon cube – puis la seconde, qui cuisine à l'ancienne et s'agite sans résultat (sur l'autre moitié d'écran aux couleurs ternes). Il revient ensuite sur la première concurrente qui, sans précipitation et apparemment sans effort, montre une marmite qui dégage des effluves délicieux. C'est à ce moment précis que le commentateur cite le proverbe : *[Cin]bu naree neex, bu baxee xeeñ !* (« [une marmite] si l'odeur en est délicieuse, promet une intense saveur ! »)

La seconde concurrente, quant à elle, peine dans la préparation de son plat. À la fin, la première concurrente remporte le concours tandis que la seconde regrette, selon le commentateur, de ne pas avoir utilisé le bouillon cube de la marque. Ensuite, une voix *off* féminine conclut par une phrase en français qui recommande l'utilisation du produit.



Fig. 1 : spot publicitaire pour Jumbo Arôme¹

La citation – *[Cin]bu naree neex, bu baxee xeeñ !* (« [une marmite] si l'odeur en est délicieuse, promet une intense saveur ! ») – comprend deux parties symétriques de quatre syllabes chacune. Cependant, dans la version publicitaire le mot « marmite » est tronqué : *bu* au lieu de *[cin] bu*. Si l'on considère que, même dans la version complète, le mot tronqué (*cin*, « marmite ») est isolé du reste de l'énoncé, il peut être supprimé sans que cela en affecte la compréhension du proverbe. La régularité syntaxique est construite par :

¹ - En ligne : http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=sp7jeXUIOgw#t=1

- le parallélisme syntaxique de l'expression de la condition, double ici ;
- les figures phoniques autour : d'une part, des voyelles /a/ et /ee/ et, d'autre part, des consonnes /n/ dans la première partie, et /x/ à la fin de la première partie et dans la seconde partie ;
- l'exclamation qui renforce le jeu phonique et qui porte l'attention sur la citation du proverbe.

Du point de vue fonctionnel, cette référence au proverbe intervient à deux niveaux. Tout d'abord, elle remplit l'une des fonctions même du proverbe dans son usage habituel, à savoir commenter, apprécier le déroulement d'un processus, ici la préparation du plat. Le moment où le proverbe est cité dans le spot, juste avant la fin de la préparation, est donc important. En effet, cette référence s'insère dans un récit, qui décrit un processus. Il doit donc être placé au moment opportun, et être en phase avec l'action. C'est le cas dans ce spot où le récit est pris en charge par une voix *off* masculine, qui non seulement explique les actions des personnages, mais apprécie la situation à travers cette référence au proverbe, qui est un commentaire positif sur l'action du personnage associé au produit.

Le caractère patrimonial du proverbe fait écho à celui du plat préparé par les concurrentes : le riz au poisson, plat national qui fonctionne comme une représentation identitaire, non seulement wolof, mais sénégalaise. Ce procédé permet, dans le cadre d'une communication de masse, d'élargir la cible à toutes les communautés du pays.

En outre, du point de vue formel, ce spot est réalisé selon un procédé qui peut être compris comme un emprunt à l'une des structures du conte. En effet, dans les trois premières séquences, les deux concurrentes apparaissent sur deux plans simultanés, en miroir, fortement contrastés au niveau de la tonalité des couleurs. Cela n'est pas sans rappeler la « structure en miroir » des contes africains (de type IV) identifiée par Denise Paulme (1986 : 38). Les deux concurrentes du spot correspondraient, dans les contes, aux deux personnages dont les caractères et les actions sont opposés, et qui doivent subir la (les) même(s) épreuve(s). Cette analogie entre la structure du conte et la publicité est renforcée par la référence à un objet magique : le bouillon cube, qui permet au personnage qui l'utilise de réussir l'épreuve. Cet objet magique est mis en scène, dès le début du spot, par un gros plan : les bouillons cubes sont dans leur emballage, soigneusement rangés sur un plateau et apportés par celle qui est aussitôt identifiée comme étant la « bonne » candidate. La qualité magique du produit est suggérée, d'une part, par sa brillance lorsqu'on en saupoudre la sauce grâce au bouillon cube, et, d'autre part, par l'aura qui entoure le produit à la fin du spot, et que l'on retrouve aussi sur l'affiche publicitaire.

L'association du personnage et du produit est confirmée par la voix *off* masculine qui énonce : *Aram nekk ci wajtaayam ak kump gu kemtaane : Jumbo Arom !* (« Aram est dans ses préparatifs avec un secret prodigieux : Jumbo Arôme ! »).

Les mots *kump* (« secret ») et *kemtaan* (« prodige », « phénomène ») sont indissociables, dans ce contexte, l'idée du secret suggérant le pouvoir magique du produit.

Ce spot pose donc la question des formes que prennent certains éléments du patrimoine, comme le proverbe et le conte, dans les publicités.

La référence au proverbe s'insère, dans ce spot, dans un arrière-plan socio-culturel où le produit est associé à une représentation de la cuisinière sénégalaise idéale.

D'un point de vue communicationnel, sous un angle sociologique, les concepteurs étaient confrontés à l'équation suivante : comment introduire un produit nouveau, présenté comme moderne, dans des pratiques culinaires ancrées dans la tradition ? La solution est apportée par l'objet magique incarné par le produit, dont la puissance d'action est commentée à travers le proverbe, et qui permet même aux cuisinières les plus médiocres de réussir l'épreuve sans effort et d'éliminer tout risque d'échec. La compétition n'a donc plus de sens dans cette nouvelle réalité. Le produit ne remet cependant pas en cause la tradition ni le talent des cuisinières, mais les méthodes de cuisine dépassées. Le discours dirige alors la cible vers l'utilisation de l'objet magique qui apparaît au premier plan, dans la dernière séquence de la vidéo, qui fera office d'affiche (image fixe).

Par ailleurs, ce spot rappelle le conte des « Deux sœurs »². Ce rapprochement pose la question d'une corrélation entre, d'un côté, certaines références à la parole patrimoniale et, de l'autre, le type de produit et la cible associée dans l'esprit des concepteurs. Si l'on ajoute à cela la dimension sociologique contenue dans cette compétition, et qui renvoie à la polygamie largement pratiquée au Sénégal, la piste conduit vers une autre interprétation des relations entre les deux représentations opposées de la cuisinière. Ce ne sont plus des concurrentes dans le cadre d'une compétition, mais plutôt des rivales agissant dans un contexte de polygamie, où la cuisine est considérée comme l'une des armes les plus efficaces pour s'attirer les préférences du mari.

Le mythe, la légende (cosaan) et le conte (léeb)

Nous allons voir que la publicité intitulée « La légende Kirène » présente le cas d'une référence patrimoniale inventée de toutes pièces à partir de thèmes et de motifs empruntés au mythe, mais mis en forme comme un conte. Par ailleurs, une autre représentation de la femme apparaît dans ce spot, où le personnage principal est une petite fille nommée Kirène, du nom du produit.

L'originalité de ce spot tient au fait qu'il en existe deux versions : l'une est en wolof et l'autre en français. À partir d'un dessin animé, un narrateur raconte l'histoire de l'origine du produit, une eau minérale en l'occurrence. Les deux versions se présentent comme suit :

² - Voir Aarne et Thompson, 1934, conte classé au numéro AT510A.

Version en wolof

Bàyyil jooy yi.
Sa ndoxu roŋgoñ ëpp naa yàq.
Déglul ma **léebal** la **li tax**.

Amoon na fi yàgg na jamano ju Kumba jàppal
nit ñi mer ndax li ñu wormaalatul li leen dunyaa
bàaxe. Mu nangu ci ñoom li ñu gën a soxla :
ndox !

Tàngoor bu metti sóob dëkk bi ci njàqre bu tar.

Waaye, benn xale bu jigéen bu tudd Kiren ñaan
Yàlla bay jooy di bekkoon/r nag ci dënam.
Fa mu taxawoon, bi roŋgoñ yi dalee suuf, ndox
mi dafa ball, sell bay baawaan.

Nit ñi xam nak li fonk nekkin mën a jur,
ndax ñu taxaw ci soppj jikko.

Voix off féminine en wolof
Kiren, ngir sellal dund !

Version en français

*Sanglots d'une petite fille sur les genoux
de son grand-père.*

*Le grand-père : « Ne pleure pas,
l'eau de tes larmes est précieuse.*

Il y a très longtemps, Mame Coumba se fâcha
très fort contre les hommes qui ne respectaient
plus notre Mère Nature. Elle leur reprit leur bien
le plus précieux : l'eau.

Une vague de chaleur sans précédent plongea
tout le pays dans une détresse immense.

Mais une petite fille, du nom de Kirène, pria
et pleura si sincèrement qu'à l'endroit où elle
se trouvait, ses larmes firent jaillir une source
pure et généreuse.

Les hommes comprirent ainsi les bienfaits
d'une vie respectueuse de leur bien-être,
et ils s'engagèrent à vivre mieux. »

Voix off féminine en français
« Kirène, soif d'une vie saine ! »

Ce spot mobilise plusieurs genres de la littérature orale, à savoir le conte, la légende et le mythe. Alors qu'en wolof, ne sont distinguées que deux catégories de genres oraux (la légende et le mythe de fondation ou d'origine, d'une part, et le conte, d'autre part), en français, une séparation franche est opérée entre ces littératures³. En effet, le terme *cosaan* en wolof signifie à la fois « légende » et mythe de fondation ou d'origine. Comme le soulignent certains auteurs, les légendes peuvent être assimilées à l'épopée : le vocable *cosaan* « peut recouvrir les notions d'histoire, chronique, nouvelle, mythe historique, légende et aussi l'épopée, le chant d'éloge, récit d'exploits, chant généalogique » (Kesteloot et Dieng, 1989 : 13). Le conte, quant à lui, est clairement distingué par le terme *léeb*.

Dans ces deux versions, française et wolof, le spot est intitulé « La légende de Kirène ». Cependant, dans le texte de la version wolof de la publicité, c'est au conte qu'il est fait référence, et non à la légende : *léebal* (*léeb* signifiant « conter » ; le suffixe – *al* introduisant le bénéfactif)⁴. En outre, la formule *Amoon na fi, yàgg na*

³ - Dans le *Littre*, le mythe est un « récit composé d'éléments purement divins, sans fond historique, au moins pour le principal » alors que la légende est un « récit populaire reposant sur un fond historique plus ou moins altéré, ou du moins prétendu historique ». Le conte, quant à lui, ne repose sur « nul fond historique ».

⁴ - La contradiction entre le titre français de « légende » et l'usage du terme « conter » dans le texte wolof (*léebal*) peut-être liée au fait qu'une majorité des concepteurs et des réalisateurs de publicité, au Sénégal, sont d'origine française (Devèze, 2010). Il est donc possible, et même probable dans certains cas, qu'ils aient recours à leurs propres références culturelles pour identifier certains genres. Dans le cas présent, c'est le titre du spot qui subit cette interférence.

(« Cela fait très longtemps », « Il était une fois ») confirme cette référence au conte wolof, dont il est la formule d'introduction figée. Ainsi, si l'on se fonde sur la terminologie et sur la citation de la formule d'introduction, ce récit serait un conte. En outre, la mise en scène reproduit une circonstance de narration du conte : une petite fille en sanglots, assise sur les genoux d'un homme âgé, semblant être son grand-père, et qui lui raconte une histoire pour calmer ses pleurs.

Or, le contenu du récit renvoie à un autre genre narratif : le mythe d'origine (une acception de *cosaan* en wolof), en l'occurrence celui de la source où est puisée l'eau minérale. Le grand-père dit : « *li tax* », littéralement « pourquoi », « la raison pour laquelle », ce qui annonce un récit sur une origine. Outre l'élément verbal, le personnage de Mame Koumba est clairement lié à l'univers du mythe. En effet, ce prénom est emprunté à ceux de certains esprits tutélaires liés à des villes du Sénégal : Mame Koumba Bang pour Saint-Louis, Mame Koumbam Lamb pour Rufisque. Le personnage de Mame Koumba est incarné, dans le spot, par une créature féminine, au corps entièrement bleu et aux longs cheveux, entre la sirène (parce qu'elle a une longue queue de poisson à la place des jambes) et la licorne (parce qu'elle a une corne sur le front). Certains caractères (la féminité, les cheveux longs) et attributs (titre de « Mame » dévolu à l'ancêtre ou à un esprit tutélaire, habitat aquatique, pouvoirs surnaturels) sont clairement des références aux *rab*, c'est-à-dire aux esprits tutélaires présents dans les mythes de fondation de villages et de villes du Sénégal.



Fig. 2 : spot de « La légende de Kirène » (version française)⁵

Cette représentation visuelle de Mame Koumba est intéressante parce qu'elle confirme la référence au mythe d'origine, par ses pouvoirs de contrôle de la nature. Dans le spot, on peut d'ailleurs noter qu'une dimension écologiste apparaît et entre

⁵ - En ligne : http://www.dailymotion.com/video/xllvoz_kirene-1_creation&start=10

en résonance avec les références mythiques. Le caractère écologiste, sensible dans l'invocation au respect de la nature et de ses éléments, s'enracine dans les origines mythiques (religieuses) de la source d'eau aux effets bénéfiques. Dès le début du récit, c'est le gaspillage de l'eau qui provoque la colère de Mame Koumba et qui fonde la morale de l'histoire.

Ensuite, dans l'acte de narration, la représentation visuelle de Mame Koumba joue un rôle important, déjà observé dans le spot dédié au bouillon cube, de complément à la narration par la prise en charge de la partie descriptive du récit. Elle combine la sirène, l'esprit tutélaire, la licorne, dans un récit entre légende et mythe, où elle incarne à la fois les personnages du donateur et de l'agresseur. Ce caractère hétérogène du message publicitaire introduit à la fois une dimension rassurante dans la reproduction de la situation de narration du conte, mais aussi religieuse dans le contenu, ce qui nous ramène à l'incontournable notion de bricolage.

Le narrateur, sous les traits du grand-père, est un autre personnage du récit. Dans le spot « La légende de Kirène », c'est le même interprète qui prête sa voix au personnage dans les deux versions, en wolof et en français. Les producteurs ont fait appel à un comédien populaire et relativement âgé, du nom de NDiaye « Doss », décédé en 2012. Il était un acteur de théâtre qui s'est ensuite reconverti dans les téléfilms et les sketches télévisés en wolof.



Fig. 3 : spot « La légende de Kirène » (version française)

Notons au passage que, dans un autre spot publicitaire racontant le mythe d'origine du riz au poisson, c'est une chanteuse célèbre, elle aussi d'un certain âge, qui interprète le rôle de la narratrice. Elle donne sa voix au personnage d'une grand-mère qui s'adresse à sa petite-fille, selon le schéma traditionnel de la transmission. Dans le cas de « La légende de Kirène » et de la publicité recourant au mythe d'origine du

riz au poisson, l'âge des narrateurs et leurs professions (comédien et chanteuse) en font, dans l'esprit du public, des détenteurs de la tradition wolof. Les références à la parole patrimoniale fonctionnent donc comme des arguments d'autorité, dans une stratégie argumentative, à des fins de persuasion, parce qu'elles sont portées par des « aînés ». Mais cette image de l'interprète ne coïncide pas toujours avec une connaissance réelle de la littérature orale par le narrateur, puisque, dans le spot, elle contraste avec une difficulté évidente à différencier les genres narratifs, plus précisément le conte du mythe.

Le *taasu*

L'importance de l'interprète, en termes de statut et de maîtrise, se confirme dans deux autres spots publicitaires : le spot « Riz cheval (Dégloulène) » et la publicité pour le bouillon cube Jumbo au marché au poisson. Ces derniers font référence au *taasu*, un genre oral caractérisé par un ton qui s'apparente soit à la satire, soit à la louange, selon l'intention de l'auteur. Le *taasu* est qualifié de « genre satirico-laudatif », dans les études dont il a fait l'objet (Thiam, 1979 ; Cissé, 2006). Il est pris en charge, dans la société wolof, par les Lawbé⁶.

Le *taasu* se présente sous la forme d'un poème court, plus rythmé que chanté, avec une partie reprise par un chœur, et il est accompagné de battements de mains ou de tams-tams. À la différence d'autres genres, le *taasu* s'est maintenu sous sa forme traditionnelle et a parfois été intégré à la chanson populaire moderne wolof.

Dans les deux publicités faisant référence au *taasu*, on note des différences au niveau des performances des interprètes.

Le premier spot, intitulé « Riz Cheval (Dégloulène) »⁷, est proposé par une marque de riz. Le personnage principal est habillé comme les amuseurs publics traditionnels, avec une tunique ample s'arrêtant aux genoux, un pantalon très large et des babouches aux pieds. En début de spot, il s'arrête au milieu d'une place, en battant un tam-tam et en criant pour attirer l'attention du public. Des femmes sortent précipitamment des maisons, accourant de toute part, et l'entourent en formant un cercle pour écouter son message. Il leur « chante » alors littéralement les qualités du riz. Le groupe des femmes fait office de chœur et doit reprendre le refrain. Il conclut en leur expliquant comment identifier la marque grâce au cheval qui forme son logo, et leur recommande de courir se procurer le riz.

Le second spot est une publicité pour une marque de bouillon cube, Jumbo⁸. Il présente une structure relativement complexe. En effet, il est organisé en trois séquences principales, chacune se déroulant dans un décor différent. La première séquence a lieu sur une plage, avec en fond sonore la musique associée à la marque. Le premier plan nous montre une pirogue au loin, qui revient vers la plage. Puis,

⁶ - Les Lawbé sont des artisans d'origine peule mais ils vivent parmi les Wolof. Les femmes lawbé sont chargées de l'éducation sexuelle des jeunes mariées et de tout ce qui concerne la sexualité. De plus, elles fabriquent des objets ou des vêtements érotiques féminins. Les hommes, quant à eux, sont bûcherons et sculptent le bois pour en faire des tams-tams, de la vaisselle et des statuettes. Ce sont aussi des musiciens qui composent de courts poèmes, parfois improvisés, en général destinés à une personne, et à visée laudative ou satirique.

⁷ - En ligne : http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=8FPaUeocZKk#t=12

⁸ - Réalisé par Philippe Doumeng.

En ligne : http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=ZD3hR2hlyB0#t=4

grâce à un gros plan, l'image se focalise sur la prise que les pêcheurs sont en train de remonter sur la plage. Ensuite, un plan montre deux vendeuses dont les étals, dans le marché situé sur la plage, sont voisins. Les deux femmes entament un *taasu* et se donnent la réplique. Elles sont relayées par un chœur de voix féminines invisible. Le dernier plan se fixe sur des légumes, avant de revenir sur les deux vendeuses.

La seconde séquence montre deux jeunes filles devant une boutique de quartier : dans le premier plan, elles se font face et esquissent des pas de danse en poursuivant le *taasu* avec le même chœur ; dans le second plan, l'une d'elles pénètre dans la boutique pour acheter un bouillon cube, qui est montré en gros plan.

La troisième séquence se déroule dans la cour d'une maison : dans le premier plan, une jeune fille et une femme plus âgée, toutes deux assises devant une marmite pour faire la cuisine. Un gros plan montre le contenu de la marmite, qu'une main saupoudre de bouillon cube. Sur un troisième plan, les deux femmes goûtent le plat et un halo bleu, le même qui entoure le bouillon cube sur l'affiche, les enveloppe. Enfin, la vidéo se termine avec un plan serré sur le plat de riz achevé et le bouillon cube autour duquel apparaît un halo bleu. La fin du spot coïncide avec celle du *taasu*, et le retour de la première voix *off* féminine, qui répète les deux vers faisant office de slogan pour le produit.

Dans le premier spot, l'interprète principal est un chanteur lawbé connu, Pape Thiopet, qui assume fièrement ce statut dans ses activités professionnelles et qui est régulièrement sollicité par les publicitaires. Il revendique même la maîtrise du *taasu*, qu'il tente de valoriser en l'intégrant à la chanson populaire sénégalaise et, plus particulièrement, le *mbalax* (ou *mbalakh*), et en l'adaptant au format du spot. Dans la publicité que nous étudions, la performance est donc assurée par un seul interprète principal masculin et un groupe de femmes qui constitue le chœur. En revanche, dans le second spot, les producteurs n'ont pas fait appel à une célébrité pour vanter les mérites du produit. C'est un duo de voix féminines invisibles qui, en alternance avec un chœur, prend en charge la performance. Il est important de préciser que le réalisateur emploie un procédé particulier, consistant à plaquer les voix sur les images. Tout au long du spot, ce sont les deux mêmes voix féminines qui interprètent le *taasu*, relayées par le chœur, et seules les scènes changent, les actrices mimant l'acte de chanter, comme pour un *play-back*.

La structure associant un interprète principal (Pape Thiopet et le duo de voix féminines) et un chœur correspond à la version originelle du *taasu*. De ce point de vue, les deux spots restent donc fidèles aux modalités d'énonciation du genre. Cependant, dans le second spot, rien n'indique que les femmes soient des Lawbé. L'interprétation des actrices n'a pourtant rien à envier à celle du célèbre chanteur, surtout en ce qui concerne la gestuelle spécifique au genre. En effet, le *taasu* s'accompagne traditionnellement d'une danse très suggestive appelée *lëmbal*, qui consiste en mouvements suggestifs des hanches et des jambes, et en mouvements des yeux du bas vers le haut. Dans les deux spots, la danse *lëmbal* est remplacée par une forme de danse moins suggestive, pratiquée par tous, mais les mouvements oculaires sont conservés. Cet élément résiduel pose la question de l'ambiguïté, toujours sous-jacente, relative au discours sur la nourriture : le thème connexe de la sexualité n'est jamais bien loin.



Fig. 4 : spot vidéo de la marque Jumbo, « Le marché aux poissons »⁹

L'accroche du spot pour le riz, quant à elle, soulève une question quant à l'identité du personnage incarné par Pape Thiopet. En effet, cet homme en pantalon bouffant traditionnel, les reins ceints d'un tam-tam, rappelle le personnage du crieur public, chargé dans la société wolof de diffuser les annonces et autres avis publics, ou encore celui du vendeur à la criée, comme ceux qui parcourent certains quartiers de Dakar pour vendre des insecticides, des balais et autres produits de nettoyage. La phrase d'accroche, criée et répétée pour attirer l'attention des femmes sur le message qu'il va délivrer, renforce cette similitude : *Dégluleen ! Jàmm la !* (« Écoutez ! C'est une bonne nouvelle ! »). Ce mode d'introduction du discours, qui a surtout une fonction phatique, est tout de même plus proche de celui de l'annonceur public que de celui du vendeur à la criée. Il s'agirait donc de la combinaison de deux types de parole patrimoniale wolof – le *taasu*, genre littéraire, et l'annonce publique traditionnelle – avec une (con)fusion entre le personnage du *lawbé* – qui correspond aussi au statut socio-professionnel réel de l'interprète – et celui de l'annonceur public traditionnel.

La comptine

La comptine est un genre de la littérature orale wolof traditionnelle, qui se présente sous la forme d'un poème de quelques vers, chanté, parfois en alternance, par deux interprètes. Elle tend actuellement à disparaître en milieu urbain, celui précisément dans lequel évolue la majeure partie du public ciblé par les spots publicitaires télévisés. Elle ne concerne qu'un spot publicitaire de notre corpus, destiné à la promotion de beurre, dans lequel on observe le détournement d'une comptine traditionnelle.

⁹ - En ligne : http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=ZD3hR2hlyB0#t=4

Dans la comptine d'origine, un chœur chante l'expression « pain boulettes », qui va servir de refrain, suivie d'une phrase prononcée en solo et mentionnant un ingrédient qui assaisonnerait le pain aux boulettes. Le chant peut se poursuivre indéfiniment, selon une structure répétitive et un jeu consistant, pour celui qui chante le refrain, à inciter l'autre ou les autres joueur(s) à trouver le plus de noms d'ingrédients ou de condiments possibles pour accompagner le pain aux boulettes. Ces mots doivent en principe comporter, au plus, deux syllabes, pour respecter le mètre de la mélodie. Le chant fait appel non seulement aux connaissances lexicales des joueurs, mais aussi à leur sens de la mesure en poésie. Dans le spot publicitaire, qui détourne la comptine originelle, plusieurs éléments ont été modifiés : les énonciateurs (interprètes), l'espace de l'énonciation et le contenu de la comptine.

Version de référence

*Pain boulettes !
Nga def ci kaani !
Pain boulettes !
Nga def ci poobar
Pain boulettes !
Nga def ci soble !*

Traduction en français

Pain aux boulettes !
Tu y mets du piment !
Pain aux boulettes !
Tu y mets du poivre !
Pain aux boulettes !
Tu y mets de l'oignon !

Version détournée

*Hum ! Bocage !
Ak spaghetti !
Hum ! Maman, Bocage !
Ak chocolat !
Hum ! Bocage !
Ak confiture !
Hum ! Bocage !
Ak saucisson !
Hum ! Bocage !
Nga def ka ci cere !
Aah ! Cafka bu neex bii !
Ñépp a ko xam !
Jërējēf, Maman Bocage !
Bocage, bëër bi safal suñu dund !
Bocage, ci askanu Bridel la bokk.
Hum ! Bocage !
Ak ñañkatar !
Ak omëlet !
Ak mayonnaise !
Def ka ci méchoui !*

Traduction en français

Hum ! Bocage !
Avec spaghetti !
Hum ! Bocage !
Avec chocolat !
Hum ! Bocage !
Avec confiture !
Hum ! Bocage !
Avec saucisson !
Hum ! Bocage !
Tu le mets dans du couscous !
Ah ! Ce goût délicieux !
Tout le monde le connaît !
Merci Maman Bocage !
Bocage, le beurre qui donne du goût à la vie !
Bocage appartient au groupe Bridel.
Hum ! Bocage !
Avec riz blanc !
Avec omelette !
Avec mayonnaise !
Mets-le dans le méchoui !

Dans le spot, en dehors d'un enfant, tous les autres personnages sont des adultes ou des jeunes adultes. La présence majoritaire des adultes pose la question de la classification de cette comptine publicitaire comme genre « enfantin ». Pourtant, c'est justement ce critère relatif à la classe d'âge qui détermine le ton ludique du scénario. L'idée véhiculée dans ce spot serait que le beurre est tellement savoureux qu'à sa vue, les adultes retomberaient en quelque sorte en enfance, en fredonnant, tel un jeu, une comptine dont les paroles ont été transformées.

Il est impossible de dissocier les interprètes des espaces de l'énonciation. Ceux-ci sont multiples et liés aux déplacements de la femme qui transporte le beurre. On peut distinguer, dans le spot, trois séquences qui se déroulent dans la rue, et au cours desquelles les adultes chantent l'ajout d'un nouvel ingrédient ou d'un nouveau condiment.

Par ailleurs, la publicité établit un jeu entre la langue française et le wolof. Dans la version originelle de la comptine, seul le mot « pain » est prononcé en français. Il faut, cependant, préciser qu'en wolof, il est courant, même pour des locuteurs non francophones, d'utiliser le terme français « pain » pour la comptine, à défaut de recourir au terme wolof, *mburu*. De la même manière, la comptine publicitaire se réfère à des termes soit français, soit wolof pour dire les ingrédients et les condiments : dans la version d'origine, les noms des ingrédients sont en wolof ; dans la version publicitaire, les mots « mayonnaise », « spaghettis », « confiture », « saucisson », « omelette » et « méchoui » sont en français tandis que « couscous » et « riz » sont en wolof (*cere* et *ñaykatar*). Ce bilinguisme dans la terminologie est en réalité le développement d'une tendance déjà observée dans la version de départ. La rengaine qui donne son titre à la comptine associe les deux langues, wolof et française, dans le terme « pain boulettes ». Mais, si les termes sont indubitablement français, la syntaxe, elle, est identifiée comme étant wolof, du fait de l'absence de la forme contractée « aux », attendue en français pour lier les deux termes. Cette construction syntaxique est celle habituellement utilisée en wolof pour désigner les pains garnis d'une farce : *pîn bulet* (littéralement « pain boulettes »), *pîn tō* (« pain thon »), *pîn sosisōn* (« pain saucisson »), etc. Le bilinguisme terminologique est accentué dans la version révisée, dans le spot publicitaire, par la prononciation française des noms des plats, ce qui contribue à entretenir l'ambiguïté linguistique.

En outre, tous les acteurs pratiquent le bilinguisme, puisque chacun d'entre eux, à l'exception de l'enfant, nomme un plat en wolof et un plat en français. Il serait intéressant, à ce propos, de vérifier, sur un corpus plus large, si le choix de la langue est corrélé à l'âge des locuteurs, avec une prononciation française plus marquée des mots d'origine française chez les tranches d'âge les plus jeunes.

D'autres changements importants sont observés dans la narration dans le contexte publicitaire. La comptine est chantée dans la première séquence et elle est interrompue à la fin de la deuxième séquence, pour céder la place à une voix *off* féminine (signalée en gras dans le texte). Cette dernière, en guise de fausse chute, présente le nom du produit écrit, le slogan et le nom de la marque. La comptine reprend à la troisième et dernière séquence, ce qui crée un effet de surprise renforçant et prolongeant le ton ludique.

Les étapes des transformations correspondent à ce découpage en séquences. Dans la première séquence, l'alternance systématique entre les deux phrases est respectée par les interprètes successifs, ainsi que la mélodie originelle par l'adjonction « Hum ! » à la phrase de base, pour atteindre trois syllabes et se conformer au mètre.

Seul le contenu change, le pain aux boulettes étant remplacé par le beurre, qui devient l'ingrédient à rajouter, ce qui inverse le rapport entre l'élément de base et l'élément à rajouter. Dans un second temps, dans la troisième séquence, le texte fait l'objet d'une modification importante avec la disparition de la phrase « Hum ! Bocage ! ».

La mélodie et le rythme de la comptine originelle sont donc des éléments qu'il est difficile de supprimer, au risque de la dénaturer complètement, car ils contribuent de façon essentielle à sa nature de genre « enfantin ». Cette piste mène vers une question relative à la nature même du produit, qui détermine les stratégies des concepteurs et des réalisateurs du spot, pour qui le beurre doit être associé à l'idée de plaisir gastronomique, le principe du jeu restant le même que dans la comptine traditionnelle.

Les références à des formes modernes de la littérature orale : le hip-hop

Le hip-hop, qui fait partie des genres de la poésie orale moderne, est présent dans le corpus des spots publicitaires. Il jouit d'une très grande popularité auprès des adolescents et des jeunes adultes. Le genre, implanté au Sénégal dans les années 1990, est relativement récent, si on le compare au *mbalax* (ou *mbalakh*) par exemple. Dès le départ, le hip-hop sénégalais a revendiqué un ancrage dans une certaine tradition, selon une démarche de retour aux sources et de valorisation de la culture africaine. Ce retour à l'« authenticité » est combiné à une rupture marquée avec des pratiques collectives, traditionnelles ou plus récentes, considérées comme n'étant plus fonctionnelles dans la société sénégalaise contemporaine.

L'ancrage dans la tradition se traduit par l'usage des langues locales dans les chansons, en particulier le wolof, le sérère, le pulaar, le mandingue, etc., et par le recours à des instruments traditionnels. Par ailleurs, le hip-hop sénégalais emprunte des éléments de chansons ou se réfère à des genres du répertoire traditionnel, comme les épopées. Il évoque des figures historiques, comme celles de la résistance à la colonisation ou encore des Indépendances.

Le lien avec la tradition sénégalaise se retrouve dans un des deux spots de notre corpus, qui fait usage du hip-hop.

La chanson « *Sunu sosyete* » appartient au folklore sénégalais. Bien qu'elle soit difficile à dater, elle est sans doute relativement récente. Dans la mémoire collective, il semble qu'elle soit apparue dans la période suivant immédiatement les Indépendances, entre 1960 et 1980. La chanson circulait, à cette époque, dans les milieux associatifs chargés de l'éducation des jeunes enfants, comme les scouts, les colonies de vacances et les autres structures assimilées. Elle a été, dans un premier temps, adaptée par le groupe de hip-hop sénégalais Positive Black Soul (PBS), dont fait partie Didier Awadi ; nous appellerons cette version « de référence » par opposition à la version d'origine. Or le chanteur de PBS est lui-même l'auteur et l'interprète de la version publicitaire de la chanson, qui fait référence à celle chantée initialement par son groupe.

Par rapport à la version d'origine, la version de référence a subi peu de modifications, tant dans la forme que dans la mélodie, même si des percussions ont été ajoutées. Au niveau de la structure, la version d'origine de la chanson est devenue, dans la version de référence, un refrain chanté, en alternance avec des couplets « rappés », correspondant davantage aux critères du hip-hop.

La reprise de la chanson s'inscrit dans la démarche musicale du groupe PBS, qui revendique une certaine modernité musicale, qui n'exclut pas cependant des références à la tradition. La question est de savoir si ce sont ces mêmes motivations qui ont déterminé le choix de la reprise de la version hip-hop pour la réalisation du spot publicitaire dédié à une marque de lait en poudre¹⁰.

Cette version publicitaire de la chanson présente peu de différences, du point de vue de la forme, avec la version hip-hop de référence. Les quelques modifications concernent essentiellement le contenu, et, dans une moindre mesure, la forme. D'abord, la version publicitaire est une adaptation de la chanson au format du spot, qui a réduit la durée de la chanson de référence.

Pendant, les autres caractéristiques de la version de référence ont été conservées : la mélodie, le couplet « rappé » et le refrain, avec, parmi les instruments, une dominante de percussions qui rappellent des claquements de mains. Le contenu, quant à lui, a été modifié, et le nom du produit devient le thème central des paroles. La phrase du refrain « *Sunu sosyete yëngatuna* » (« Notre société a bougé ») devient, dans la version publicitaire, « *Meew 'Vitalait' yëngatuna* » (« Le lait Vitalait a bougé »).

Le chanteur Didier Awadi apparaît dans le spot. Ce détail est important dans la mesure où sa présence renvoie à la version de référence, dont il est aussi l'interprète, et qui renvoie, à son tour, à la version d'origine. De plus, Didier Awadi est associé à l'univers du hip-hop et, en conséquence, à la catégorie des jeunes. Cette impression est renforcée lorsque l'on observe l'âge des figurants et des choristes. Par ailleurs, le spot publicitaire fait référence à la culture urbaine : décor de boîte de nuit avec des jeux de lumières, murs peints de graffitis, danseurs de *street-dance*, pré-ados faisant du patin à roulettes entre des canettes de lait sur un sol étincelant, etc. Cela correspond exactement au type de public ciblé par les annonceurs pour le lait en poudre.



Fig. 5 : spot de Vitalait

¹⁰ - Publicité réalisée par le studio Sanakara.

En ligne : http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=gLDF0d2OZ3Y#t=10

La présence d'un batteur de tam-tam semble, de prime abord, insolite dans ce décor urbain. Cependant, le tout s'harmonise grâce aux percussions : les éléments relevant du visuel et de l'auditif se combinent pour former l'apport traditionnel.

Mots et expressions connotées et dénotées : « capàacoli » et « tàq ci ripp »

Le dernier volet de cet article concerne les formes de paroles patrimoniales qui relèvent de la linguistique et de la sémiotique. Il ne s'agit donc pas, à proprement parler, de littérature, mais de certaines formes de discours et plus précisément de mots ou d'expressions connotés et dénotés.

Dans le spot pour le bouillon cube Jumbo, que nous avons analysé plus haut, le mot « *capàacoli* » apparaît dans les paroles du *taasu*. Le mot « *capàacoli* » est prononcé dans la deuxième scène, par une jeune fille qui entre dans la boutique de quartier pour acheter un bouillon cube. Elle dit : « *Jumbo moo capàacoli ndax moom rekk a am vitamin A !* » (« C'est Jumbo qui est unique car lui seul contient de la vitamine A ! »). Ce même qualificatif, « *capàacoli* », est présent dans certaines affiches de la même marque dans la phrase suivante : « *Mooy capàacoli ci xeetu arom yi ci caŋka ak caŋin* », (« C'est lui qui est unique parmi les arômes pour ce qui est du goût et de la saveur »).

Le mot « *capàacoli* » étant intégré par la marque à sa stratégie publicitaire, on peut s'interroger sur ses motivations. Dans son sens dénoté, il signifie « être unique », ou « être le seul dans sa catégorie ». Mais, dans le sens connoté, celui qui nous intéresse ici, il renvoie au titre d'une célèbre chanson populaire du début des années 1980, interprétée par Youssou Ndour, l'un des chanteurs sénégalais les plus célèbres. Cette chanson avait été à l'origine d'une mode vestimentaire : un modèle de jupe et un autre de boucles d'oreilles ont été baptisés du même nom que la chanson. Il s'agit donc, dans le cas présent, de la récupération, à des fins publicitaires, d'une chanson produite il y a une trentaine d'années, au travers sa référence dans le spot publicitaire qui rappelle son titre. Cette chanson relève clairement du patrimoine commun et fonctionne, dans le spot, comme un argument renvoyant non seulement à la chanson en question, mais également à son interprète. Le mécanisme à l'œuvre est évident : associer dans l'esprit du public-cible le produit, la marque et un chanteur célèbre.

Il y a cependant lieu de s'interroger sur le rôle des concepteurs publicitaires dans l'utilisation de ce mot. Jusqu'à quel point sont-ils conscients du potentiel de son sens connoté ? La référence est-elle involontaire ou délibérée ? Cette dernière question se pose d'autant plus que le personnage de la jeune fille qui prononce le mot « *capàacoli* » semble être séparée par une génération au moins de celle qui a connu la chanson. Ce mot apparaît donc soit dans son sens dénoté, soit dans son sens connoté, ce qui veut dire, dans le second cas, qu'il est arrivé dans la bouche de cette jeune fille par un relais qu'il serait intéressant d'identifier.

Une autre expression pose la question des sens connoté et dénoté : « *tàq ci ripp* »¹¹. Elle est apparue en 2013 et a surtout été utilisée durant l'année 2014. Citée dans un spot créé par Western Union, elle est employée comme une sorte de slogan.

Le verbe *tàq* signifie « être maculé », *ci* est un marqueur de lieu et *ripp* est un superlatif. Au départ, « *tàq ci ripp* » renvoie au fait de « s'accrocher à quelque chose », avec l'idée d'un investissement personnel dans une action ou dans un projet. L'origine

¹¹ - L'expression est aussi écrite : « *takh ci ripp* » ou encore « *takh tchi ripp* ».

de l'expression permet de comprendre son succès auprès des locuteurs, ce dont témoigne sa récupération dans la publicité.

Au départ, l'expression « *tàq ci ripp* » vient du milieu de la lutte sénégalaise. Elle a en effet servi de slogan à Tapha Tine, un célèbre lutteur, à l'occasion de son combat en 2013 contre Balla Gaye, un autre « poids lourd » du monde des arènes. Tapha Tine, durant la période précédant le combat, répétait, à l'envi, la phrase suivante : « *Dama ciy tàq ripp* » (« Engage-toi à fond »), pour défier son adversaire. Elle a ensuite été largement reprise dans un sens connoté, sur un ton humoristique, jusqu'en 2014. L'expression a été employée, par la suite, par les vendeurs d'encens, pour signifier son odeur tenace et sa texture collante, difficile à détacher sans se laver les mains. Un glissement sémantique inversé s'est donc opéré, sous l'effet de l'utilisation de l'expression par les vendeurs d'encens, d'un sens figuré vers un sens littéral.

Dans le spot qui nous intéresse ici¹², le scénario se déroule comme suit :

Deux amis marchent ensemble dans une rue animée. Le premier explique au second, qui s'appelle Baye, qu'avec Western Union, il peut effectuer un envoi d'argent partout au Sénégal pour la somme de 250 Francs CFA. Baye lui répond que c'est un tarif avantageux, d'autant qu'il doit envoyer de l'argent à sa mère. Son ami lui indique un bureau de Western Union situé devant eux. Ils s'y rendent aussitôt. Baye va au guichet et effectue sa transaction. En sortant du bureau, son ami lui rappelle les bas prix et l'efficacité de l'entreprise, et Baye ajoute : « *Damay ciy tàq ripp !* » (« Je m'y engage à fond »). Il esquisse alors des pas de danse, sur fond de musique *mbalax*, en se dirigeant vers un peintre qui travaille sur la façade du bureau. Il plonge sa main dans le seau de peinture et s'enduit le visage de peinture jaune, qui est, avec le noir, la couleur de l'entreprise, et sourit. Or l'expression « *Damay ciy tàq ripp !* » signifie aussi : « Je m'en enduis complètement ». À la fin du spot, « *Takh tchi ripp* » s'affiche à gauche de l'écran et une carte du Sénégal, dessinée en pointillés jaunes sur fond noir, apparaît. Alors, une voix *off* masculine rappelle, une nouvelle fois, les avantages qu'offre Western Union. Puis, la taille de la carte se réduit et une phrase apparaît en français et en lettres capitales : « Envoyez de l'argent partout au Sénégal à partir de 250 Francs CFA ». Une seconde voix *off* masculine prononce de nouveau l'expression en wolof : « *Kon nag, tàq leen ci ripp !* » (« Donc, engagez-vous à fond »). Baye réapparaît, le visage souriant et maculé de peinture, et dit : « *Ak Western Union, tàq ci ripp !* (rires) » (« Avec Western Union, engage-toi à fonds (rires) »). Enfin, une autre voix *off* masculine lit, en anglais, le nom et le slogan de l'entreprise, qui s'affichent sur un fond noir : « *Western Union, moving for better* » (« Western Union, bouger pour le mieux »).

Ce spot présente une situation où une expression s'affiche en même temps qu'elle est prononcée. L'orthographe est approximative, calquée sur celle du français, comme c'est souvent le cas dans les publicités, surtout sur les affiches et à la fin des spots, pour certains slogans en wolof. L'attention sur l'expression est renforcée, d'une part, par la répétition (trois occurrences orales et deux écrites) et, d'autre part, par le double canal de l'oral et de l'écrit, avec une déclinaison vers un mode injonctif : « [...] *tàq leen ci ripp !* ». L'intensificateur « *ripp* » fait l'objet d'une insistance particulière à travers la prononciation.

¹² - En ligne: http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=fEDibDWRU8c#t=15

En suivant la progression du scénario, on observe un glissement original. En effet, au début du spot, le fait que le personnage s'enduisse le visage de peinture renvoie au sens littéral de l'expression « *Damay ciy tàq ripp !* ». Mais, en même temps, la phrase en wolof affichée renvoie au sens figuré, « s'engager à fond ». Les deux sens, dénoté et connoté, apparaissent donc ici sur un même plan et sur un même support, mais par des canaux différents (oral et écrit, vidéo et audio), avec un passage du mode déclaratif au mode injonctif.



Fig. 6 : spot Western Union « *Takh tchi ripp* »



Fig. 7 : spot Western Union « *Takh tchi ripp* »

En effet, lorsque la carte du Sénégal s'affiche la première fois dans le spot, ainsi que la phrase injonctive en français, on passe de la première personne du singulier à la deuxième personne du pluriel en français. Ensuite, la carte réapparaît avec la seconde occurrence écrite en wolof (en haut à gauche) et voisinant avec le rappel en français des offres de l'entreprise. Dans cette seconde occurrence écrite, seul reste le sens figuré, connoté.

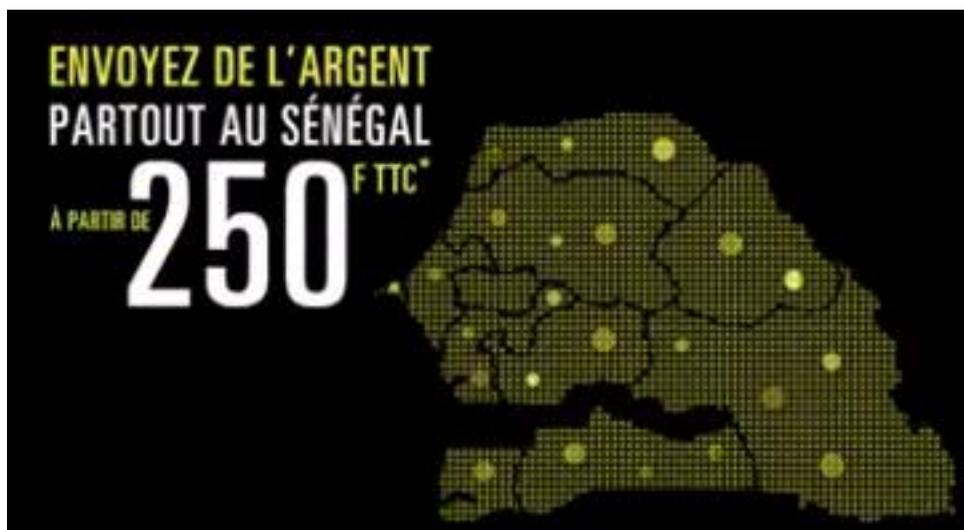


Fig. 8 : spot Western Union « *Takh tchi ripp* »

Le scénario opère ainsi, « à vue d'œil » pourrait-on dire, un glissement, d'une visualisation du sens littéral à travers un acte vers un sens figuré par le canal de l'écrit. C'est ce décalage entre le sens littéral dans l'acte et le sens figuré dans les paroles qui crée l'effet comique, selon un procédé courant dans la publicité et, plus précisément, dans les spots publicitaires télévisés. Au final, la publicité récupère un slogan, déjà « prêt à l'emploi », à des fins commerciales.

Pour conclure, cette analyse des rapports entre la parole patrimoniale et la publicité s'insère dans un champ de recherche vaste, mais encore inexploré. Cependant, il est déjà possible de faire quelques remarques relatives à la notion de parole patrimoniale et à ses références dans la publicité, ainsi qu'au caractère particulier du spot publicitaire en tant que support. Concernant la notion de parole patrimoniale, deux grandes catégories semblent émerger : la littérature orale et les idiotismes du langage. Il ne faut cependant pas exclure la possibilité d'une typologie différente. Par ailleurs, l'étude de l'intégration et de la transformation des paroles patrimoniales dans les spots télévisés nécessite d'élaborer de nouvelles méthodes de collecte adaptées. La difficulté à pénétrer le milieu de la publicité contraint à multiplier les sources de collecte, Internet ou les journaux par exemple.

En outre, le rapport entre le support télévisuel de la publicité et la parole patrimoniale indique l'existence d'emprunts, dans les spots, aux genres narratifs oraux (conte, mythe et légende) ainsi que des liens entre les produits promus et les genres empruntés. Il y a lieu de se demander jusqu'à quel point le format des spots publicitaires détermine ou non le choix de certaines références à la parole

patrimoniale. Se pose également la question des possibilités ou non de combiner des supports et des canaux différents dans un même spot (oral, écrit, vidéo et audio), tout en jouant sur des dénnotations et des connotations de sens, dans une application radicale de la notion d'iconotexte.

Enfin, certains types de références n'ont pas été évoqués, par exemple le recours à des formules religieuses (celles des religions traditionnelles, de l'islam ou du christianisme). Comment la publicité exploite-t-elle, à des fins commerciales, des formules relevant du sacré pour le public-cible ? De manière générale, quels sont les procédés employés pour intégrer, de façon efficace, les paroles patrimoniales ? Ces procédés sont relativement variés, ce que l'on observe déjà dans notre corpus, bien qu'il soit limité : la citation, le détournement, la parodie, la réinvention de récits mythiques, la reconstitution de situations particulières pour les proverbes, etc. La même question se pose à propos des références à la parole patrimoniale lors des campagnes politiques (Cissé, 2007).

On peut également s'interroger sur la nature des rapports entre la référence à la parole patrimoniale et le genre oral d'origine : relève-t-il de l'ancrage dans ou de la rupture avec la tradition, ou encore d'un savant dosage des deux (à l'instar de la publicité rappelant une chanson du groupe PBS) ? Enfin, les expressions connotées posent la question de savoir à partir de quel moment une référence, sur l'échelle du temps, est trop éloignée pour être reconnue du public-cible, sans déformation ni confusion (à l'exemple du spot renvoyant à la chanson de Youssou Ndour). Toutefois, la référence à une expression connotée (comme celle inventée par le lutteur sénégalais Tapha Tine) est rare dans les publicités, dans la mesure où la durée d'efficacité et l'opportunité d'en user sont problématiques.

Par ailleurs, même sur le modeste corpus analysé, à ce stade préliminaire de la réflexion, la variété des références permet de rendre compte de résurgences, dans un environnement original, de la parole patrimoniale, grâce à son adaptabilité du point de vue formel et fonctionnel, à certains genres ou certaines formes de discours, comme avec le proverbe, le *taasu* ou encore les mots et les expressions connotés dans le cadre d'une mode langagière.

Références bibliographiques

Aarne A. et Thompson S.,

1961 (1928), *The types of the folktale: a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Barthes R.,

1994, *Œuvres complètes (1962-1967)*, tome 2, Paris, Éditions du Seuil.

Cissé M.,

2006, *Parole chantée ou psalmodiée wolof. Collecte, typologie et analyse des procédés argumentatifs de connivence associés aux fonctions discursives de satire et d'éloge*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, thèse de doctorat d'État.

2007, « Campagne électorale sénégalaise de février 2007: de l'usage des slogans wolof comme mode de contestation de la langue-code », *Sudlangues, Revue électronique internationale de sciences du langage*, 7 : 73-95.

2011, « Langue et glottopolitique au Sénégal », *Éthiopiennes*, 87.

En ligne : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1793>

Devèze R.,

2010, « La publicité au Sénégal », émission *Culture pub*, Paris, M6, 4 avril.

En ligne : http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=ROFx5jCuTKI

Harir D.,

2013, *Publicité et littérature. Une approche sémiotique*, Paris, Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, thèse de doctorat.

Kesteloot L. et Dieng B.,

1989, *Du tieddo au talibé. Contes et mythes wolof*, tome 2, Paris, ACCT/Présence Africaine/IFAN.

Paulme D.,

1986, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.

Thiam M. C.,

1979, *Introduction à l'étude d'un genre satirico-laudatif, le taas wolof*, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, mémoire de maîtrise.

**Anna M. Diagne,
Sascha Kessler
et Christian Meyer (dir.),
*Communication wolof et société sénégalaise.
Héritage et création,*
Paris, L'Harmattan, 2011.**

Avant de rentrer dans le commentaire de cet excellent ouvrage, il convient de rappeler que le wolof n'est pas une langue africaine comme les autres. Elle est restée, pendant fort longtemps, tant au Sénégal qu'en France d'ailleurs, une véritable langue étrangère tant au niveau pédagogique que scientifique. Ce n'était probablement pas l'objectif des responsables du programme à la base des recherches ayant conduit aux réunions et textes mis en commun par les trois co-éditeurs au milieu des années 2000, mais une brève histoire socio-politique de l'étude et de la connaissance du wolof nous aurait permis de mieux comprendre pourquoi il a fallu attendre si longtemps pour que soient posées des questions socio-linguistiques et communicationnelles des plus classiques à l'une des langues africaines « nationales » les plus réputées de la diaspora africaine francophone.

Cependant, la lecture de l'ouvrage en revue nous offre une explication quant au retard pris par le wolof en tant que langue de culture et de littérature (à l'instar d'autres langues africaines, comme le yoruba, le swahili ou encore le zulu), celle de la recherche linguistique française elle-même, puisqu'il n'y a qu'une linguiste française à

contribuer à son écriture, notre ancienne collègue de Paris Descartes, Caroline Julliard. Plus d'une vingtaine d'auteurs ont été sélectionnés parmi les participants à deux colloques, tenus l'un à Saint-Louis du Sénégal et l'autre à Mayence, en 2006 et 2007, et c'est la Fondation Volkswagen qui en a financé les recherches. L'ouvrage comporte cinq parties dont la première sert d'introduction. C'est l'initiateur du projet, C. Meyer, ethnologue en dynamiques communicatives à Bielefeld, qui introduit le projet et les problématiques. Il insiste sur le rôle de l'urbanisation dans la diffusion du wolof, qui est devenu quasiment *la* langue nationale du Sénégal. Pour occuper cette position, le wolof profite de phénomènes de globalisation, d'une part, et de fortes dynamiques migratoires, non seulement externes mais également internes, d'autre part. Il note l'importance des médias dans ce processus de wolofisation et le fait qu'il contribue à la *World music* diffusée par quelques grandes figures musicales comme le chanteur Youssou N'Dour. L'héritage comme l'inventivité créative en font une langue de premier plan aujourd'hui. Cette première section est complétée de deux textes, l'un de J. Irvine, anthropologue et linguiste américaine qui a étudié le wolof depuis le début des années 1970 (y compris chez les migrants résidant aux États-Unis)

et qui retrace l'itinéraire de ses recherches, le second consistant en un long entretien avec Arame Diop Fal, l'une des premières linguistes sénégalaises, et son mari le sociologue Abdoulaye Bara Diop, qui relate les problèmes aussi bien anciens (au tournant de l'Indépendance en 1960) que récents des sciences sociales sénégalaises.

Le corps de l'ouvrage est organisé en quatre sections thématiques consacrées, successivement, à la rhétorique wolof, aux moyens linguistiques, aux dynamiques communicatives et, enfin, aux moyens de modulation des relations sociales. En fait, seul un petit tiers des auteurs aborde le wolof au seul plan linguistique : la situation anthropologique de la communication, la socio-linguistique des productions sociales ou médiatiques et, enfin, la symbolique communicationnelle, y compris non-linguistique, mobilisent l'essentiel des analyses. N'étant ni linguiste ni spécialiste de la communication, je me contenterai d'attirer l'attention des lecteurs sur quelques analyses originales. L'une des problématiques retenues concerne les techniques et mécanismes linguistiques de la persuasion (le linguiste M. Cissé et le philosophe M. Diagne). Mais des approches socio-anthropo-linguistiques mettent en lumière le fonctionnement social ou public de la parole. C. Meyer s'attache à décortiquer la rhétorique des palabres publiques dans un village situé entre Louga et Touba (les Démosthènes du Kayoor), alors que S. Kessler exploite le discours d'un président de la communauté rurale où est située l'ICS, la plus grande entreprise chimique du Sénégal, au moyen d'une théorie du positionnement. Les variations de codes expliquent la mise à distance des différentes attentes des publics. Enfin, M. Seck dissèque les

stratégies discursives d'Idrissa Seck, l'un des anciens Premiers ministres du Président Abdoulaye Wade lors de sa tentative de *come-back* à l'automne 2006, au travers des deux versions, wolof et française, de sa déclaration.

La troisième section, comme l'indique son titre, est bien linguistique. A. Fal explique la nature de la phrase nominale en wolof, U. Drolc explicite le rôle des coverbes idéophoniques et A. Diagne aborde les indices intonatifs de la persuasion. Nous retrouvons la matière socio-linguistique sous la plume de C. Julliard qui reprend l'un des thèmes de sa recherche bien connue sur les parlers de Ziguinchor en Casamance, qui n'est pas une ville wolof, en exposant les effets de sens liés à la traduction vers le wolof dans ce contexte plurilingue. Ce texte sert de transition pour la section suivante, la plus copieuse du recueil, qui est tout à fait multidisciplinaire. On y trouve, en effet, une historienne des villes coloniales (H. Jones) à propos de la place du wolof dans la politique à l'époque des quatre communes, une juriste (C. Plançon) qui s'attache au rôle du pluralisme juridique dans la représentation de l'espace d'un quartier de la ville de Saint-Louis, ou encore une anthropologue (S. Perrino) qui examine la place de la biomédecine dans les communications ethnomédicales. Mais nous avons été surtout marqué par trois textes aux portées tout à fait contemporaines : le politologue F. Schaffer s'interroge sur le véritable sens de la « demokaraasi », dans le sens commun et populaire wolof, alors que la linguiste anthropologue F. McLaughlin et le célèbre politologue L. Villalón unissent leurs efforts pour expliciter les mécanismes de mise en scène de la légitimation dans la déclaration d'un ancien *xalifa* de la confrérie tidjane,

Abdoul Aziz Sy. Le dernier texte d'H. Dia met, enfin, en lumière la nature de la communication selon les positions parentales et « topographiques » de ce qu'il appelle un village multi-situé de la vallée du fleuve Sénégal (à cheval entre le fleuve, Dakar et différentes régions de France). L'analyse communicationnelle et socio-anthropologique reprend le dessus, ici, sur la socio-linguistique mais elle dessine un vaste champ de potentialités encore peu abordées semble-t-il. J'en veux pour preuve la publication plus récente d'une autre vaste recherche consacrée aux « mots de la migration », qui ne porte que partiellement sur les Sénégalais, et par conséquent sur le wolof, mais qui reste surtout concentrée sur la sémantique et la dynamique proprement discursive comme le confirment les titres des trois parties de ce recueil (« La migration mise en discours », « La migration mise en récits », « La migration mise en scène ») sans aborder le niveau proprement linguistique de ces « mots de la migration »¹.

La quatrième section revient au niveau de la représentation au travers des exemples de la lutte traditionnelle (P. Tang), des relations à plaisanterie (E. Smith), des pratiques féminines de la séduction dans un cyber-forum (C. Seck) ainsi que de la mode et de l'anti-mode (D. Heath). Pour terminer, M. Faye aborde les rapports entre réseaux sociaux et processus d'interaction qui se font jour au cours d'une discussion sur la place d'un village du Nord Ouest du pays.

Il est toujours difficile de conclure sur un recueil collectif conséquent et, en particulier, sur sa représentativité quant aux thèmes dans les disciplines concernées ou encore par rapport à la situation d'autres pays francophones, notamment de la région. On peut noter le nombre significatif de chercheurs nationaux (un tiers) dont la moitié, néanmoins, enseigne hors du Sénégal. La prédominance des chercheurs d'origine américaine ou allemande n'est pas anodine, car l'anthropologie linguistique n'a jamais été une orientation dominante au sein des sciences sociales françaises, d'autant que les centres d'études africaines n'ont jamais compté de linguistes dans leurs rangs. On notera toutefois la nette prédominance des terrains urbains sur les terrains ruraux (9 contre 5) et la place des médias (ce qui est volontaire). Par contre, le caractère symbolique du seul texte dédié à l'islam et l'absence de véritable approche linguistique, sémantique ou socio-linguistique du wolof parlé en France, entre Wolof ou entre Sénégalais, ne peut qu'inquiéter. Mais nous ne savons pas du tout si cette situation tient au hasard des rencontres académiques et des ouvrages qui en découlent ou à des caractéristiques plus profondes. En tout cas, l'actualité ou la pertinence d'un nombre important de ces contributions nous laisse espérer que cette dynamique de recherche, qui a déjà dix ans derrière elle, est encore bien vivante et qu'elle a pu s'approprier d'autres terrains semblables ailleurs en Afrique.

Jean Copans,
université Paris Descartes / CEPED

¹ - Voir Cécile Canut et Alioune Sow (dir.), 2014, Dossier « Les mots de la migration », *Cahiers d'Études africaines*, 213-214/1-2, 568p.

**Claude Calame,
Florence Dupont,
Bernard Lortat-Jacob
et Maria Manca (dir.),
La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique,
Paris, Éditions Kimé, 2010.**

En l'intitulant *La voix actée* et en introduisant, dans le sous-titre, le projet d'une « nouvelle ethnopoétique », les éditeurs scientifiques de cet ouvrage posent d'emblée le cadre méthodologique et théorique qui rassemble ici près d'une vingtaine d'auteurs. Ces chercheurs, issus de l'ethnomusicologie, de la littérature, de l'ethnolinguistique ou de l'anthropologie, travaillant tant sur l'Antiquité que sur le monde contemporain et dans des contextes aussi divers que l'Afrique, la péninsule arabique, l'Inde, la Chine ancienne ou différents pays européens, ont exploré au sein du GREP (Groupe de recherche en ethnopoétique) la question suivante : comment étudier l'acte d'énonciation poétique en considérant la performance dans son ensemble et en prenant en compte la variabilité culturelle ?

Comme le précise Florence Dupont dans son introduction, plus qu'une discipline, l'ethnopoétique est avant tout une réflexion méthodologique. L'un de ses premiers préceptes consiste à ne pas isoler le texte et à penser ensemble parole, chant, poésie et musique (p. 8). La performance constitue dans cette perspective une catégorie d'analyse primordiale : « C'est l'énonciation qui produit la signification » (p. 11). Dans cette perspective, la méthode « négociée » (p. 12) des ethnopoéticiens se veut loin

de catégorisations ou de schémas déterminés à l'avance et qui limiteraient la pensée. Au contraire, il s'agit plutôt d'allier des apports théoriques issus de différentes disciplines à des observations empiriques, tout en gardant à l'esprit une certaine flexibilité, afin de permettre l'étude d'actes poétiques se déclinant dans des contextes culturels très différents.

Dans le chapitre qu'il consacre à l'histoire de l'ethnopoétique, John Leavitt revient sur les courants qui ont précédé cette « nouvelle ethnopoétique » en Amérique du Nord, et dont la phase la plus active est à situer des années 1960 au milieu des années 1980. Les exemples de collaborations entre poètes et ethnolinguistes se multiplient alors, tandis que la revue *Alcheringa : Ethnopoetics* est fondée par le poète Rothenberg et l'anthropologue Dennis Tedlock. En anthropologie linguistique, un débat animé s'engage entre Dell Hymes et Dennis Tedlock sur la façon de transcrire une performance orale. Si les deux chercheurs ne s'entendent pas sur la méthodologie à adopter, remarquons qu'ils se rejoignent pour critiquer les travaux de Lévi-Strauss qui abordent, selon eux, le contenu de mythes sans tenir compte de leurs conditions de production, Leavitt rapportant là un autre débat passionnant de l'époque, et qui permet de faire le lien avec l'anthropologie francophone.

Comme il le souligne, en France également, les liens entre artistes et anthropologues ont été féconds et ont permis l'exploration de nouvelles pistes de réflexion. Plusieurs anthropologues, antiquisants ou ethnomusicologues, ont aussi été influents dans la fondation d'une nouvelle ethnopoétique. Toutefois, une histoire de l'ethnopoétique en France qui ferait écho au chapitre de Leavitt reste à faire.

John Leavitt écrit, en conclusion de son chapitre, que : « La force de l'ancienne ethnopoétique, son lien étroit avec la pratique de la poésie était aussi sa faiblesse, l'identifiant à une idéologie particulière et vouée au dépassement » (p. 134). La nouvelle ethnopoétique, la flexibilité et la pluralité méthodologique qu'elle suppose et la relativité qu'elle prône, marquent une étape dans cette histoire dont cet ouvrage est l'illustration.

Il se divise en trois parties. La première vise à interroger plusieurs catégories habituellement utilisées dans l'étude de la poétique, notamment celles de genre et de contexte. La classification en genres littéraires ou oraux est, en effet, discutée au fil des chapitres, chacun remettant en cause l'idée d'une catégorisation trop rigide ou à tendance universaliste des genres poétiques ou chantés. Bien au contraire, des contextes performatifs différents permettent aux énonciateurs et aux énonciataires de prendre certaines libertés, croisant les règles de deux genres (Claude Calame) ou manifestant des réactions contrastées quand une chanteuse se trouve dans un entre-deux (Katell Morand).

Les liens entre énonciation et contexte constituent l'autre fil conducteur de cette partie. Partant de l'analyse d'une performance de chants de possession d'Inde, mis en scène tant au cours de rituels que sur

des scènes européennes, Christine Guillebaud interroge la façon dont une même énonciation peut faire sens dans des contextes différents. Dans le théâtre romain antique, Pierre Letessier pose ainsi la question des liens entre codification et variation. Véhiculant des codes énonciatifs sans lequel il ne saurait exister, le théâtre romain ne répète cependant jamais sa codification à l'identique, la variation d'une performance à l'autre étant au contraire essentielle à son maintien.

Ces différentes propositions autour des liens entre genre, performance et contexte semblent finalement se rejoindre autour de la réflexion de Roy Dilley¹, rappelée par Katell Morand, qui propose de considérer le contexte comme le résultat d'un travail d'interprétation (p. 38), ou de co-interprétation pourrait-on dire. Parallèlement, un autre questionnement est posé autour du genre et du contexte : partant de catégories ou de performances très locales ou ancrées culturellement, comment permettre, en effet, la comparaison ou penser la circulation d'une culture à l'autre ? Deux exemples, autour de chants berbères (Miriam Roving Olsen) ou de berceuses yéménites (Carole Boidin), posent explicitement cette question, qui rejoint aussi d'autres chapitres de cette partie (Pierre Letessier et Christine Guillebaud, notamment).

La deuxième partie propose un autre exercice à la réflexion, regroupant des rituels de chants ayant en commun leurs liens à la douleur. En définissant ainsi un genre aux contours assez larges, les auteurs esquissent une tentative de réponse à la question de la comparaison des genres, proposant une anthropologie de chants de douleurs dans différents contextes culturels. La grande majorité des chapitres traite ainsi de la mort et de chants funèbres (Francis

¹ - Roy Dilley, 1999, « Introduction : the problem of context » in Roy Dilley (ed.), *The Problem of Context*, New York/Oxford, Berghahn Books : 1-46.

Marmande, Estelle Amy de la Bretèque, Hélène Delaporte, Filippo Bonini Baraldi), et l'un d'entre eux analyse un rite chanté de femmes zarma au Niger, organisé à l'occasion d'un nouveau mariage d'un homme polygame, la douleur étant ici celle des épouses (Sandra Bornand). Dans ces contributions, les relations entre les acteurs de la performance et des rites sont questionnées, de même que le rôle du rituel chanté dans le partage d'une émotion commune (la douleur, la tristesse ou la peine) mais aussi comme exutoire de celle-ci. L'efficacité du rituel chanté est ainsi mise en avant tant à travers les mots, la musique que les pleurs, l'effet d'une oraison funèbre improvisée pouvant être « plus violent qu'un coup de pistolet » (Francis Marmande, p. 145).

Dans la troisième partie, les auteurs reviennent sur les liens entre chant, langage parlé, écriture ou musique, en interrogeant sous un autre angle la mise en acte de la voix. Dans ces chapitres, le travail sur le texte chanté ou destiné à être chanté prend toute son importance, qu'il s'agisse d'un genre poétique peul, où l'énonciateur tente de neutraliser le potentiel d'expression de sa voix afin de mieux mettre en valeur les jeux sonores rendus possibles par la langue (Christiane Seydou), ou encore dans le « Parler-chanter » de Joëlle Léandre et Bernard Lubat, qui rend secondaire l'usage mélodique de la voix afin de la rapprocher du parler quotidien et d'exploiter les jeux phonétiques du langage mis en musique (Jocelyn Bonnerave).

Les liens entre l'écriture et la performance chantée constituent également un thème transversal, tant à travers l'exemple de ces artistes occitans qu'avec celui de transcriptions chinoises anciennes qui interrogent la manière dont on peut travailler sur la dimension performative de ces textes à partir de l'écrit qui a été transmis (Tristan Mauffrey). Le *slam*, étudié par Maria Manca, constitue également un exemple intéressant du passage de l'écriture à l'oralité, le texte travaillé par les *slameurs* ne prenant sens et valeur que dans l'instant éphémère de leur énonciation, où la voix et la diction s'avèrent encore une fois essentiel. Deux chapitres interrogent enfin l'acte de chanter à partir de l'exemple de la Rome antique, où le terme est loin de faire sens dans l'acception qu'on lui connaît aujourd'hui (Maxime Pierre), et de la question des affects, la parole et à la musique (Bernard Lortat-Jacob).

Cet ouvrage propose donc à la réflexion un ensemble de textes variés, de par les approches disciplinaires, méthodologiques, les aires culturelles ou les périodes historiques dont sont tirés les exemples traités par les auteurs. Les questions posées dans ses différentes parties se croisent et se recoupent au fil de l'ouvrage, se faisant écho et s'enrichissant d'un chapitre à l'autre. Au-delà de propositions méthodologiques qui pourraient fonder une « nouvelle ethnopoétique », il donne à penser au lecteur et ouvre de nouvelles pistes tant pour l'étude de la poésie que du chant, de la musique ou des arts de la parole, et de l'oralité de façon plus générale.

Alice Degorce,

*Institut des Mondes Africains (IMAF) /
Institut de recherche pour le développement (IRD)*

Jean Derive,
L'art du verbe dans l'oralité africaine,
Paris, L'Harmattan, 2012.

L'objectif de cet ouvrage est de proposer un approfondissement de certains points théoriques et méthodologiques concernant l'étude de l'oralité, en particulier en Afrique, en apportant des éclairages et des illustrations afin de compléter d'autres travaux publiés ces dernières années sur ce sujet, notamment ceux du collectif dirigé en 2008 par l'auteur et Ursula Baumgardt¹. Jean Derive, spécialiste reconnu du domaine, a pour ce faire repris certains de ses articles précédemment publiés, mais parfois difficiles à trouver, qui ont pour l'occasion été complètement réécrits et actualisés, pour conduire à un propos synthétique cohérent et inédit. L'ouvrage est divisé en trois parties. Une première partie, composée de deux chapitres, est intitulée « Culture et oralité en Afrique ». La deuxième partie, plus longue, est un développement de certains points évoqués précédemment et a pour titre « Formes et pratiques de l'oralité ». Dans la troisième partie, l'auteur propose une réflexion sur le rôle culturel et social des productions orales, en relation avec la question du pouvoir. Spécialiste du monde mandingue, Jean Derive a recours, de manière préférentielle, à des données concernant cette aire culturelle, spécialement les Dioula de Kong où il a mené une

grande partie de ses enquêtes, mais son propos, sans être généralisateur, est souvent mis en regard avec d'autres réalités africaines et présente ainsi l'intérêt de pouvoir dépasser le local.

L'ouvrage commence par une réflexion sur le concept de « culture orale » et sur la notion de parole, sa production mythique au fondement de l'humanité, son pouvoir dont il faut savoir se protéger, le contrôle de sa circulation tel qu'il est institué, par exemple lors de la production de littérature orale. Une importante réflexion nous est proposée sur le poids du mimétisme et la part de créativité dans les genres littéraires, où la variabilité est bien mise en valeur et expliquée, comparée aux productions de l'écriture qui impliquent un rapport différent à la parole. Afin de tenir compte de cette variabilité et de la part de créativité inhérente à toute performance de littérature orale – excepté quelques cas, comme les récits concernant les dynasties rwandaises pour lesquels les poètes étaient autrefois condamnés à mort à la moindre erreur –, on comprend l'intérêt de multiplier les versions des mêmes contes enregistrés auprès de conteurs différents ou à des moments différents, chacun ayant pu retenir et mettre en valeur des aspects signifiants que d'autres auraient occulté ou

¹ - Ursula Baumgardt et Jean Derive (dir.), 2008, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.

mal compris. Dans le deuxième chapitre, l'auteur revient sur la question de la qualité littéraire des productions de l'oralité. À partir de la distinction que font les Dioula eux-mêmes entre les paroles ordinaires (qu'ils nomment « claires ») et les paroles « anciennes » (qui, de fait, sont comprises comme « obscures » et imagées), Jean Derive met en valeur les frontières de la littérarité et montre l'intérêt d'une approche émique de type ethnolinguistique, en partant des désignations dans la langue même. Les spécificités d'une littérarité propre à l'oralité sont envisagées dans le troisième chapitre : prédominance de juxtapositions et de coordinations, répétitions et « style formulaire », autant d'éléments propres aux modalités de l'oralité qui ont des conséquences sur le rythme de l'expression. L'épopée mandingue est étudiée de manière détaillée comme un exemple de production poétique orale dans le chapitre suivant. Le choix du genre n'est pas fait au hasard : l'épopée est riche de formules, de reprises, d'épithètes évocatrices et fait largement appel à l'intertextualité (proverbes, devises ou autres), ce qui, d'un point de vue littéraire, est tout particulièrement intéressant. L'étude du genre épique à partir du corpus mandingue est abordée, dans un premier temps, au macro-niveau dans une perspective comparative, puis, dans un second temps, au micro-niveau par l'analyse fine de procédés stylistiques issus d'extraits choisis. La constance des anaphores, épiphores, parallélismes et autres répétitions entraîne la réflexion vers les modalités du travail de la mémoire en situation d'oralité. L'épopée mandingue est un bon exemple illustrant les propositions faites en son temps par Milman Parry², même si l'on retrouve, dans une moindre mesure,

les mêmes figures du style formulaire dans d'autres genres comme le conte ou la chanson.

Le troisième chapitre de l'ouvrage, consacré aux « fonctions culturelles et sociales » des productions de l'oralité en contexte africain, nous entraîne vers une perspective plus sociologique. En fonction du sexe et de l'âge, mais aussi de ses origines sociales et culturelles (quartier d'origine, statut social de la famille), un individu aura le pouvoir, voire le devoir, d'émettre certains types de productions orales. Cela ne se manifeste pas seulement dans le fait de pouvoir ou non prendre la parole, d'être autorisé ou non à entendre certaines productions orales, mais aussi par la qualité et l'efficacité de celles-ci, ce que Jean Derive montre bien en traitant des différents types de statuts observés à Kong, concluant : « le pouvoir de production littéraire de l'individu est toujours lié à un état social » (p. 157). Cependant, ce sont les groupes sans pouvoir socialement parlant – en particulier, les femmes et les *wóloso* (esclaves ou descendants d'esclaves) – qui trouvent dans l'exercice d'une certaine parole littéraire un moyen de pression imparable sur leurs interlocuteurs au statut plus élevé. « Il semble effectivement que le pouvoir littéraire soit donné là où le pouvoir politique n'est pas, et qu'il contribue ainsi à une sorte d'équilibre social par les possibilités de ripostes qu'il offre. » (p. 162) On retrouve là ce que d'autres ont appelé « la ruse des dominés »³, dont la portée est d'autant plus forte en contexte mandingue que la parole elle-même est conçue comme ayant pouvoir de vie et de mort sur l'homme qui la reçoit. La relation de la littérature orale à l'islam, devenu religion dominante à Kong, fait l'objet d'un chapitre où l'on voit que, si les pratiques et fêtes musulmanes ont pu intégrer de manière presque « naturelle »

² - Milman Parry, 1928, *L'épithète traditionnelle dans Homère : essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres.

³ - Yacine-Titouth Tassadit, 2001, *Chacal ou la ruse des dominés. Aux origines du malaise culturel des intellectuels algériens*, Paris, La Découverte.

les récits, la dimension subversive de la parole littéraire permet également de contester, voire de ridiculiser, certains traits qui lui sont propres, comme le personnage du marabout qui n'a pas toujours le beau rôle dans les contes.

L'ouvrage se termine par une réflexion sur la néo-oralité : les nouveaux genres (comme le théâtre ou la chanson moderne) mais aussi les nouvelles modalités de production (médiatisées ou non), dans un monde qui s'urbanise et se technicise, même en milieu rural où tout un chacun peut enregistrer ses contes ou chansons préférés sur une cassette, et les écouter quand bon lui semble. Jean Derive fait cependant remarquer que le dynamisme et la créativité sont inhérents à la littérature orale elle-même, et que ce sont surtout les ethnologues, suivis par les intellectuels africains, qui ont eu tendance à considérer les productions orales « traditionnelles » comme figées ou immuables. « L'idéologie de 'l'authenticité' plus ou moins héritière de la négritude, surtout dans les pays francophones, a conforté ce point de vue du côté africain. Les formes d'expression orale s'écartant de la norme traditionnelle n'étaient plus nègres et ne pouvaient être que bâtarde, comme si l'histoire culturelle de tous les pays n'était pas faite d'une succession de syncrétismes » (p. 195). Une attention plus précise aux pratiques montre ainsi combien la production littéraire orale peut être riche et variée, dans un perpétuel mouvement d'adaptation et de créativité. Le cas étudié par l'auteur du *gate-gate* ivoirien,

joute d'insultes devenue populaire sur Internet, est particulièrement intéressant. On voit comment une pratique peut évoluer, en tenant compte des nouvelles modalités d'expression permises, et respecter la forme « canonique » – en l'occurrence, une formule du type « ton (ou) ta (ou) tes / attribut (ou) partie du corps / on dirait / image dépréciative », comme « tes seins, on dirait bouteilles de Fanta » – tout en s'exprimant sur la toile, loin des quartiers populaires d'Abidjan et des groupes de jeunes qui ont vu naître ce jeu verbal. Si l'étude des productions de l'oralité est une porte d'entrée dont la pertinence n'est plus à défendre pour la recherche anthropologique, Jean Derive montre, dans cet ouvrage, qu'elle est également riche d'enseignement pour appréhender le fait littéraire en lui-même. « L'étude de la littérature orale n'est pas un passe-temps pour amateurs de curiosités exotiques ou pour nostalgiques de folklore poussiéreux. Il ne s'agit pas d'une discipline seulement tournée vers un passé plus ou moins révolu ni d'une annexe pauvre des études consacrées aux belles lettres, mais d'une science en prise directe avec l'avant-garde de la recherche théorique en matière d'analyse littéraire. Nous pensons avec Ong⁴ qu'il est impossible de faire l'économie de l'étude de la tradition orale pour saisir dans sa totalité le fait littéraire » (p. 214).

Cécile Leguy,
université Sorbonne Nouvelle –
Paris 3 / LACITO

⁴ - Walter Ong, 1982, *Orality and literacy. The technologizing of the word*, Londres/New York, Routledge.

Sandra Bornand et Cécile Leguy,
Anthropologie des pratiques langagières,
Paris, Armand Colin, 2013.

Avec cet ouvrage destiné en priorité à un public étudiant, Sandra Bornand et Cécile Leguy se sont données un double objectif : retracer l'histoire des courants scientifiques connus sous les noms d'anthropologie linguistique (aux États-Unis) ou d'ethnolinguistique (en France), alliant ainsi, en une seule synthèse, les points de vue américains et européens, tout en plaidant pour une « anthropologie pragmatique et énonciative » des faits de langage.

Cet objectif ambitieux est atteint grâce à une construction judicieuse, qui privilégie à la présentation chronologique classique une étude des fondements conceptuels (première partie) puis des objets (deuxième partie) de ce champ disciplinaire. Tout au long du texte, l'usage sous forme d'encadrés d'extraits de la littérature primaire ainsi que les réflexions théoriques et les études de cas, datées de 1924 (pour l'hypothèse Sapir-Whorf) à 2013, illustrent le propos tout en guidant le lecteur dans la littérature scientifique d'une manière particulièrement efficace. Un glossaire de définitions, une bibliographie arrangée par chapitres et un index des noms assez pratique (puisque les auteurs sont souvent mentionnés dans plusieurs chapitres différents), contribuent également à la clarté de la présentation.

L'introduction s'attache à montrer les liens entre langue et société et le nécessaire rapprochement entre anthropologie et linguistique. Une discussion rapide des principaux courants de pensée – de l'anthropologie linguistique de Franz Boas à l'ethnographie de la parole, en passant par le structuralisme – ouvre la voie aux questions fondamentales de la discipline : comment comprendre les faits de parole ? Quels concepts et quels choix méthodologiques permettent de mettre en évidence leur ancrage dans la vie sociale ? Les deux premiers chapitres sont particulièrement réussis. Celui sur la notion de contexte, par ailleurs cruciale pour toute l'anthropologie sociale, propose une synthèse des approches et des récentes remises en question qui manquait jusqu'ici. Le chapitre suivant, consacré aux théories de la communication, retrace l'histoire des modèles (y compris l'approche de Grice, dont la théorie de la schématisation est clairement exposée), s'attarde sur l'originalité de l'ethnographie de la communication et, enfin, introduit le lecteur à la dichotomie compétence/performance et aux débats actuels qu'elle suscite.

Consacrée aux objets de recherche, la deuxième partie s'ouvre sur la question de la parole. Le troisième chapitre montre la complémentarité des conceptions qui ont été

proposées de part et d'autre de l'océan Atlantique et se termine par une discussion sur l'oralité ses rapports à l'écriture. Le chapitre qui suit, intitulé « Arts de la parole, de la mémoire, et de l'improvisation », est certainement l'un des plus substantiels de l'ouvrage. Dédié à ces arts de la performance (comme les mythes, les contes et les chants) et autres discours formalisés qui sont au cœur des travaux des deux auteures¹, il forme une excellente introduction à l'étude de ce qu'on appelle couramment la « littérature orale ». Y sont discutées en profondeur la question des genres, celle de la performance et celle du style oral, même si la section sur l'improvisation peut paraître un peu courte. Le bref chapitre suivant, dédié aux approches récentes de l'interlocution, met l'accent sur le fonctionnement de la parole en situation et sur les enjeux de l'échange. Il mène ainsi, très logiquement, au chapitre final (« Pour une anthropologie pragmatique et énonciative »), qui situe la parole au cœur de problématiques anthropologiques, comme le pouvoir ou le statut. Une anthropologie qui ambitionne d'éclairer la complexité de la vie sociale ne peut ainsi faire l'impasse sur le pouvoir des mots et le poids des non-dits, insistent les auteures, avant de conclure sur la nécessité de toujours confronter discours et pratiques.

On aurait pu souhaiter que ce livre contienne une réflexion plus poussée sur la spécificité des méthodes d'enquête, notamment l'usage des supports audio et vidéo, ou encore que soient représentées les approches cognitives (en particulier les plus récentes, liant pragmatique et cognition²) ainsi que les problèmes suscités par l'analyse de la vocalité (timbres, débits et registres de la voix parlée ou chantée). Mais toute synthèse de ce genre, surtout lorsqu'elle est aussi concise, impose d'effectuer des choix. L'une des grandes qualités de cet ouvrage, au delà de la clarté de son propos, est d'amener le lecteur à comprendre la centralité des faits de langage, non seulement dans la vie sociale, mais également dans la relation entre un enquêteur, toujours engagé dans l'événement, et ceux avec lesquels il travaille. Excellent support d'apprentissage, il sera utile non seulement aux étudiants, mais également à tous ceux qui souhaitent se familiariser avec la discipline ou en saisir les débats contemporains.

Katell Morand,
université Paris Ouest Nanterre

¹ - Voir, en particulier, Cécile Leguy, 2001, *Le proverbe chez les Bwa du Mali. Parole africaine en situation d'énonciation*, Paris, Karthala et Sandra Bornand, 2005, *Le discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*, Paris, Karthala.

² - C. Levinson et J. Enfield, 2006, *Roots of Human Sociality. Culture, Cognition, and Interaction*, New York, Berg.

Daniela Merolla,
Jan Jansen,
Kamal Naït-Zerras (eds.),
*Multimedia Research and Documentation
of Oral Genres in Africa : The Step Forward,*
Zürich, Lit Verlag, 2012.

Aujourd'hui, le travail de terrain et l'élaboration de bases de données sont facilités et enrichies par les nouvelles technologies, que ce soit les outils audiovisuels d'enregistrement ou ceux qui permettent de les travailler et de les diffuser. Ces changements ne sont pas sans poser des questions sur la globalisation, le droit d'auteur, la méthodologie, la pédagogie et l'éthique. Cet ouvrage offre plusieurs contributions sur ces interrogations et évolutions récentes, en les illustrant par des exemples de terrains effectués dans différents pays. Le titre de l'ouvrage laisse supposer que ces terrains sont africains, ce qui est le cas pour onze contributions sur treize, mais le lecteur est surpris de voir apparaître un article qui s'intéresse aux Noirs Marron du Suriname et, plus étonnant, un texte qui porte sur Timor-Est. On ne peut que regretter que le titre de l'ouvrage ne leur accorde aucune visibilité.

D'après Kaschula, loin de creuser la différence qui existe entre riches et pauvres, les nouvelles technologies permettent, au contraire, de donner la parole aux sans-voix. Tout un chacun peut, avec un téléphone portable, filmer et diffuser une performance orale. Les nouvelles technologies sont de nouveaux outils de création ; des chanteurs et poètes sud-africains s'en sont emparés. Ces interprètes ne se situent pas seulement au niveau local mais aussi à un niveau plus global. Par

exemple, les poètes sud-africains érudits présentés par Pieterse font des clips vidéos et ont leurs pages web. C'est le cas du poète Jitsvinger, qui a bien conscience qu'un documentaire peut façonner son image auprès du public. Ailleurs, en pays dogon, les chants funéraires analysés par Van Beek n'étant pas frappés d'interdits sont diffusés en musique de fond dans les restaurants et les hôtels touristiques de la région. Ces chants sont une source de fierté locale. Aussi, nous voyons que les nouvelles technologies permettent aux artistes, chanteurs et poètes de toucher un auditoire plus vaste.

Des questions réglementaires sont également soulevées par ces nouvelles technologies. Désormais, il est nécessaire de s'appuyer sur différents corps de métiers et une multiplicité de compétences pour publier un travail sur DVD, CD-ROM ou Internet. C'est pourquoi, d'après Dauphin-Tinturier, il faut un maître d'ouvrage donneur d'ordre et un maître d'œuvre qui réalise le projet en dialogue avec les intervenants et les utilisateurs. Historiquement, le droit d'auteur (d'influence latine) privilégie la personne de l'auteur, le *copyright* (d'influence anglo-saxonne) donne avant tout un droit à copier l'œuvre (droit d'exploitant et non d'auteur). La convention sur le patrimoine culturel immatériel a été ratifiée par de nombreux pays donnant aux peuples autochtones des

droits collectifs. Mais, pour qu'ils s'appliquent, il faudrait que chaque État les reconnaisse et les introduise dans sa législation. Une solution possible serait la mise en place d'une notion d'œuvre collective possédée par une personne morale. La protection des auteurs et la propriété intellectuelle sont des concepts qui sont apparues au fil du temps. Kleikamp nous rappelle qu'en 1996 le *World Intellectual Property Organisation Copyright Treaty* a été adopté. Auparavant, la convention de Berne ne reconnaissait que des droits individuels, les droits collectifs étaient catégorisés comme relevant du domaine public, ce qui signifie qu'ils étaient exempts de *copyrights*. Or, dans les années 1990, le concept d'héritage culturel intangible a émergé et, en 2003, la convention de l'UNESCO a été la première à reconnaître les droits collectifs et les droits d'auteurs. Cependant, cette reconnaissance n'a pas entraîné la mise en place d'un *copyright*. Ainsi, au Mali, Jansen, avec la collaboration de grands griots, a enregistré le récit de l'épopée de Soundiata, modestement et sans auditoire. Sa publication en livre a rendu cet événement prestigieux. A posteriori, des groupes de personnes se sont auto-attribués le droit de donner les autorisations. Certains se sont ménagés la possibilité de réclamer à l'avenir des droits d'auteurs. En effet, si les anciens qui ont donné leur autorisation meurent, les cadets pourront alors prétendre être les détenteurs de ces autorisations. Sur un autre continent, Van Engelenhoven analyse le long processus de publication du texte funéraire « Lord of the Golden Cloth ». De nombreuses difficultés sont apparues, notamment quant à la légitimité de demander une représentation qui doit se dérouler dans des circonstances bien précises et s'effectuer en interaction avec un auditoire qui co-construit la performance. La transcription d'une langue pour

laquelle il n'existait ni écriture, ni système orthographique conventionnel, devait être réalisée par une personne légitime aux yeux des instances académiques mais aussi claniques. On voit comment la propriété du texte s'intrique dans l'histoire coloniale et postcoloniale de Timor et de l'Indonésie. À l'heure actuelle, la littérature orale est présente partout, sur les chemins, dans les taxis, dans les trains, dans les dîners, dans les salles d'attente, dans les médias, à la télévision, dans les vidéos, dans les clips et sur les blogs. Or, explicitement ou implicitement, les arts verbaux, qu'ils soient classiques ou technologisés, sont le fruit d'un travail collaboratif. C'est pourquoi, conclut Schipper, nous allons nous démener encore longtemps avec les concepts de droits d'auteur et de paternité des œuvres. Ces différents chapitres montrent qu'aujourd'hui nombre de problèmes réglementaires restent encore en suspens.

Les deux chapitres de Seitel, de Bounfour et de Naït-Zerrad présentent le logiciel Synchrotext, qui permet de classer et de stocker des données puis de les utiliser de manière académique à des fins d'enseignement et de recherche. Cet outil informatique est utile pour organiser les données, les annoter et les associer, ou encore pour faire des recherches par mot. L'avantage du texte informatique sur le texte imprimé est qu'il reste malléable, en permettant des révisions au fur et à mesure de l'émergence des nouvelles idées. La présentation sous forme numérique peut aider à une meilleure intercompréhension entre les générations, les jeunes attribuant une certaine autorité aux écrans. Ces nouvelles technologies offrent donc de réelles avancées méthodologiques et permettent, également, de susciter l'intérêt d'un public non académique.

Dorvlo a collecté les histoires et les contes éwé du Ghana, composés d'interludes réalisés par un auditoire qui chante, danse et frappe en rythme dans les mains. Ces performances ont été publiées dans *Verba Africana 1*. Il s'agit d'une série de vidéos savantes présentant des performances orales en langues africaines. Ces œuvres de littérature orale sont accompagnées de leur traduction et de commentaires issus de travaux de recherche. Elles ont été utilisées pour tester les connaissances linguistiques des enfants bilingues logbe-éwé et des enfants dont la langue maternelle est l'éwé. Pour la communauté, il s'agit d'un moyen de promouvoir la langue et d'éviter son altération. L'utilisation de la vidéo dans la salle de classe a ravivé l'intérêt des élèves et des enseignants pour ces contes, proverbes, allégories et métaphores. Ailleurs, dans un village du Suriname peuplé de Noirs Marrons, de Sterck a fait des enregistrements audio de récits avec l'intention de les diffuser et de les utiliser en tant qu'outils pédagogiques pour les enfants en Belgique et aux Pays-Bas. Mais il a fallu qu'elle dise des contes provenant de sa propre communauté, qu'elle dispense son savoir sur l'écriture des livres pour enfants et qu'elle partage ses bandes audio pour recevoir à son tour des histoires en partage. Par ces échanges réciproques, elle a collecté les histoires d'Anansi. Leur importance provient des enseignements et des lignes de conduite morale qu'elles permettent d'illustrer. Les histoires d'Anansi ont été adaptées pour des représentations, des films d'animation, des enregistrements vidéo ou internet. Ainsi, d'un point de vue pédagogique, ces nouveaux outils aident à motiver les élèves et les enseignants et permettent, aussi, de toucher un public plus large.

Autre cas, celui du Dr Datey-Kumodzie qui a soutenu un doctorat à Cologne sur les chants et les croyances religieuses éwé. Il a été interviewé

sur la migration de ce peuple par Merolla et Ameka. Certains passages de son récit ont une perspective très ethnocentrique et ne se basent pas sur des preuves consistantes. Son propos, marqué du sceau académique du fait de son statut, est largement diffusé dans les médias et, notamment, à la télévision. Or, pour les auteurs de l'article, l'histoire présentée par le Dr Datey-Kumodzie est faite de reconstructions hypothétiques. Il est vrai que les conteurs, dans leurs stratégies de narration, intègrent différentes formes de savoirs de sources variées et les adaptent aux circonstances. C'est dans ce sens que les auteurs proposent d'analyser le récit du Dr Datey-Kumodzie. Il crée une narration mythique moderne en mélangeant des matériaux hétérogènes. Si, d'un point de vue anthropologique, ces narrations sont intéressantes, elles posent problème quand elles sont diffusées, sans que les questions scientifiques qui se posent soient discutées. Le problème éthique était de diffuser l'interview vidéo en respectant le discours original, mais sans l'approuver comme scientifique. La décision a été prise de laisser, dans *Verba Africana 4*, les extraits les moins controversés, tandis que les parties les plus problématiques ont été présentées à l'écrit.

En conclusion, ce livre collectif amorce une réflexion sur les différentes questions suscitées par l'essor des nouvelles technologies et la globalisation. Les anthropologues sur le terrain sont et seront de plus en plus confrontés aux avantages mais aussi aux difficultés inhérentes à ces technologies. Aussi, il était nécessaire de faire le point sur l'état de la question.

Maria Texeira,

université Denis Diderot – Paris 7 / ECEVE

Ursula Baumgardt (dir.),
Représentations de l'altérité dans la littérature orale africaine,
 Paris, Karthala, 2014.

La notion d'altérité, liée à celle d'identité, est étudiée, ici, par ses manifestations dans la littérature orale (LO) de diverses cultures d'Afrique, avec une attention particulière sur la portée idéologique transmise. Dans une introduction intitulée « Approches de la notion d'altérité et genèse d'un projet de recherche », Ursula Baumgardt présente le sujet, détaille la problématique qui le sous-tend ainsi que la méthodologie développée, laquelle est issue d'une réflexion collective menée entre 2006 et 2009 au sein de l'opération de recherche « Littérature orale » du LLACAN. Ayant signalé que l'axe Nord-Sud exprime un point de vue « 'ethnocentré' ou 'européanocentré' », elle souligne un exotisme où les différences sont « stigmatisées et jugées négativement » (p. 7) et l'importance de l'axe Sud-Nord représenté, principalement, par les littératures en langues européennes nées dans le contexte de la colonisation. Le choix retenu ici est celui de l'altérité vue de l'« intérieur », selon un axe Sud-Sud. À la question « comment l'Afrique voit-elle l'Autre africain ? » (p. 8), les réponses peuvent exprimer soit un regard positif sur des pratiques traditionnelles, liées à l'hospitalité par exemple, soit un regard négatif sur les conflits basés sur des oppositions culturelles (guerre du Biafra, génocide du Rwanda, etc.). De ce fait, l'étude de la LO comme « expression d'une identité culturelle » fait

apparaître des jugements négatifs qui peuvent être assumés ou non et, dans tous les cas, rendent difficile la valorisation de ce patrimoine. Il ne faut donc pas seulement s'interroger sur « 'qui est l'Autre ?', mais : 'qui dit quel Autre à qui ?' » (p.11). Le modèle de communication de la situation en LO est, en contexte monoculturel, < A dit A à A > : « le destinataire est l'objet du discours alors que l'Autre est absent » (*loc. cit.*). C'est une façon d'exprimer l'identité du groupe auquel appartiennent énonciateur et public, que l'on peut appeler le « nous culturel » (p. 12). Sont ensuite présentées les quatorze contributions du volume, qui concernent onze langues africaines et divers genres littéraires, tous analysés « dans une perspective ethnolinguistique » (p. 15).

L'introduction est suivie de références bibliographiques générales sur la problématique de l'altérité, la littérature orale africaine et l'ethnolinguistique, tandis que chaque article est suivi de références bibliographiques plus spécifiques au sujet qu'il traite.

La partie 1, « Les différentes formes d'altérité », présentent trois cas. L'étude de Jean Derive, « Qui est l'Autre ? De quelques figures de l'altérité dans la littérature orale mandingue », porte sur l'ensemble des genres de cette LO (le corpus utilisé est indiqué dans la bibliographie à la fin de l'article).

L'auteur nous introduit à la philosophie mandingue qui pose l'altérité comme « une question de nature » : les apparences peuvent être diverses tandis que l'essence reste irréductible. L'auteur développe ensuite « le cas de l'altérité entre espèces » (p. 25), en distinguant l'altérité qui met en scène un antagonisme souvent lié à l'opposition brousse/village (tels humains/animaux sauvages, les animaux domestiques étant du côté du village) de l'altérité qui peut s'avérer aussi bien positive que négative. Cette dernière concerne des alliés animaux et toutes les altérités qui opposent l'humain à des non-humains (êtres extranaturels, Dieu, génies). « Le cas de l'altérité au sein de l'espèce humaine » (p. 31) regroupe toutes les catégories d'humains que les Mandingues distinguent : tout d'abord « l'humanité pervertie » que sont le sorcier et le lépreux, puis l'altérité interculturelle, qui oppose le musulman au païen, le Noir au Blanc, le Manding au non-Manding (à savoir les Dyimini au Sud Est du territoire et, surtout, les Peuls, leurs voisins sur tout le territoire) ; ensuite, l'altérité entre villages, qui met en scène la condition d'étranger à la communauté locale ; et, enfin, l'altérité sociale qui se présente sous de nombreuses formes : inter-lignagère, inter-classes (nobles *horon*, artisans de la parole *nyamakala*, captifs domestiques *wóloso*), inter-âge, inter-sexe et intrafamiliale. « Au Manding, l'altérité est une donnée naturelle de l'univers » dit Jean Derive, ajoutant que l'« on reste dans sa condition de nature, sauf pour ce qui concerne l'altérité d'âge où le jeune inexpérimenté est appelé à devenir un vieux sage » (p. 42) et soulignant, de plus, la forte hiérarchisation de l'altérité, « on ne se borne pas à constater la différence ; on l'évalue » (*ibid.*). De ce tour d'horizon, l'auteur retient que « la coupure fondamentale d'altérité dans cette

culture est celle qui distingue le monde du village et celui de la brousse » (p. 43) et que la société manding est une société machiste et gérontocratique qui manifeste peu d'ouverture à l'autre.

Dans « L'Autre parmi nous : l'altérité dans les chants tupuri », Suzanne Ruelland se propose d'étudier un type de chants, les *wáywā*, qui « dénoncent, avec précision et nommément, tout individu dont le comportement déviant, parce que jugé immoral, 'gâte l'harmonie entre les êtres humains' » (p. 45). Ils sont chantés à la fin de la saison des pluies (août) par des jeunes hommes. Ces chants, qui doivent purifier le groupe, « contribuent à la construction identitaire d'un 'nous' tupuri » (p. 46). Ponctués par le battement de gros tambours à deux peaux, ces chants utilisent une langue très crue et font alterner un appel du soliste à un « unique couplet-refrain que chante le chœur des danseurs » (p. 47). Ayant cité les trois termes qui peuvent signifier « autre » en tupuri, l'auteur définit « le concept philosophique d'altérité qui s'oppose à l'identité tupur » (p. 48) et se structure selon trois niveaux, chacun étant illustré par l'analyse de plusieurs chants. Tout d'abord l'altérité externe, « les Autres venus parmi nous », qui signale l'existence de « dangers provenant des 'étrangers' » (p. 49). Puis l'altérité interne, c'est-à-dire « l'Autre parmi nous » (p. 54), désigné par le terme *wàarē*, qui concerne des cas de relations sexuelles interdites. Enfin, l'altérité de nature, pour laquelle le terme *wàarē* – traduit, ici, par « hôte inconnu » – peut également s'appliquer (p. 61), qui met en scène des « non-personnes » (tels le sorcier ou l'épouse mangeuse d'âme) et des actes de zoophilie (une ânesse ou une vache pour un homme, un chien pour une femme). L'auteur conclut que l'exécution de ce répertoire constitue un « acte performatif qui

contribue à la construction sociale d'un 'nous' tupuri » (p. 70).

L'étude de Lee Haring, « Altérité et créolisation à partir d'un conte malgache. Une altérité peut en cacher une autre », ne traite que d'un seul conte, une version malgache du conte type africain « la fille difficile ». L'époux choisi par la fille difficile Tsangarira est un ogre qui semble représenter l'Autre dans ce conte. Cependant, l'auteur va multiplier les approches qu'il juge complémentaires : une critique thématique (études des modèles narratifs), le remplacement du conte dans son contexte socio-historique (la créolisation), une critique formaliste (schéma Propp-Paulme-Haring) et, enfin, une critique psychanalytique qu'il qualifie d'« herméneutique » (p. 81). Puis, il souligne l'influence de la domination coloniale sur la représentation de l'Autre, concluant qu'« on doit considérer les relations entre l'Autre européen et les habitants des îles de l'océan Indien comme dialogiques » (p. 83). Cette contribution déroutante se termine sur une question réflexive : « où en est-on avec l'altérité ? » (p. 85), une altérité que l'auteur considère comme s'articulant différemment selon le contexte de communication, et pour laquelle il conseille de « multiplier les modes de critique, en les empruntant à la littérature, à la psychanalyse et à l'histoire » (*loc. cit.*), si on veut parvenir à découvrir l'Autre.

La partie 2, « L'altérité ethnique dans une littérature », regroupe deux contributions sur la perception, l'une du Noir, l'autre du Blanc. L'étude « Étiologie de l'altérité noire dans le conte oriental et maghrébin » de Fatma Agoun Perpère traite de la perception du Noir. La malédiction de Cham (source biblique), qui condamne son petit fils à la servitude, ne fait aucune mention de négritude. Le châtement par la négritude, mentionné dans deux textes

talmudiques qui visent Cham lui-même, « serait symbolique, métaphorisant le noircissement de l'âme » (p. 93). C'est donc une « assertion pseudo-théologique » qui fonde « l'infériorisation des Noirs et leur mise en esclavage » (p. 94). Un développement sur les sources arabo-musulmanes explicite la construction de cette étiologie des Noirs, qui fut d'ailleurs critiquée par certains savants, sans que ne soit pour autant ébranlée « cette image d'altérité maudite » (p. 101). L'auteur étudie, ensuite, cette malédiction de Cham dans des contes étiologiques. Un conte des *Mille et une nuits*, « Le Yéménite et ses six esclaves », d'Al-Basri, fait la part belle à l'esclave blanche qui « essentialise négativement la noirceur du teint, mais n'aborde pas son lien avec la servitude [...] étant elle-même esclave » (p. 105). Deux contes collectés au Maroc, « L'origine des Noirs » (en 1985) et « L'origine des Esclaves » (en 2000), sont des variantes de la malédiction de Cham. L'auteur souligne l'usage récurrent du terme « visage » (*wajh*) pour désigner la personne et mentionne le « droit de la face » institué par les Arabes nomades qui, au Moyen Âge, associent le blanchiment du visage à l'honneur et le noircissement au déshonneur et à la malédiction (p. 105). Au terme de ce parcours, il ressort qu'en dépit du traitement humain de l'esclavage par l'Islam, qui a encouragé l'affranchissement des esclaves noirs (p. 90), la représentation de la négritude dans l'espace arabo-musulman découle d'une « construction dépréciative de l'altérité à l'égard des Noirs » (p. 111) qui s'est imposée et reste tenace.

Marie-Rose Abomo-Maurin présente « *Nnanga kôn*, le premier homme blanc en pays boulou (Cameroun) », un récit en langue boulou proposé au concours du journal *Africa* de Londres en 1932 et centré sur l'arrivée du premier Blanc dans la région.

L'auteur analyse les termes boulou utilisés pour décrire cet Autre qui ne ressemble à rien de connu, qui vient de la mer considérée comme l'au-delà des morts, et que l'on appelle – car il n'a pas de nom personnel – *Nngana kôn*, littéralement « l'albinos revenant ». Cependant, il parle fang, une langue proche du boulou, ce qui rend la communication possible. Arrivé au village, inopinément, le jour de la pendaison de la femme du défunt chef, il la sauve, ce qui augmente la peur que l'on a de lui. Les pouvoirs magiques qu'on lui attribue, en tant que mort revenu parmi les vivants, mènent à vouloir le capturer pour se les approprier. Sauvé à son tour par la jeune femme, il parvient à être reconnu comme un être humain. Son rôle de missionnaire, porteur d'une nouvelle croyance, est également décrite – ils « prient et chantent des cantiques » (p. 128). L'auteur conclut que, si ce récit montre que les autochtones ont réussi à « dépasser la peur de l'étranger [...], on assiste non pas à une égalité entre les races, mais plutôt à l'abandon de croyances autochtones au profit de la nouvelle civilisation » (p. 129), et constate « une perte de l'identité locale » (*ibid.*) qui a laissé un vide ressenti jusqu'à aujourd'hui.

La partie 3, « L'altérité humain/non-humain dans un genre littéraire », comporte trois contributions. Dans « L'homme et l'animal si proches et si différents. La relation chasseur-gibier chez les Mandingues », Agnieszka Kedzierska Manzon interroge l'altérité homme/animal, tant dans la littérature orale que dans le discours des chasseurs. Refusant « le modèle interprétatif métaphorique » (p. 136) qui conduit à poser une division radicale entre humain et non-humain, l'auteure veut restituer la « conceptualisation de l'humanité et de l'animalité » (*loc. cit.*) des Mandingues à partir de

l'analyse, en situation, de leur parole. Tout d'abord, elle dresse les portraits littéraires des animaux, qui sont des personnages à part entière des récits épiques et des chants où ils dialoguent avec des humains. Selon les cas, l'homme et l'animal peuvent être soit complices, soit ennemis, mais à chaque fois les animaux sont dotés d'une « intériorité » (p. 139). Un thème récurrent de ces récits est « la métamorphose du gibier en humain » (p. 140), dont l'auteur nous donne plusieurs exemples qui la conduisent à penser que, chez les Mandingues, « l'identité des êtres et la texture du monde sont fluides et contingentes... » (Descola cité p. 141). Puis l'auteur examine ce que disent les discours quotidiens des chasseurs, pour lesquels la métamorphose et l'intériorité animale ne sont pas des figures de style mais font bien partie de leur vécu. La métamorphose d'un humain en animal semble être attestée et un bon chasseur sait reconnaître un être métamorphosé. Il est, de plus, lui-même apte à prendre des formes variées (p. 145). Il existe même un objet spécifique qui lui permet de se rendre invisible. Si les hommes et les animaux sont proches, ils restent cependant distincts. En étudiant ce « continuum protéiforme » (p. 148), l'auteur propose de considérer que « la notion de personne recouvre davantage une certaine qualité de conduite d'un être que son appartenance à une catégorie donnée » (p. 152). En conclusion, elle réfute l'idée d'un univers mandingue composé de catégories fixes et propose « de reconnaître que dans cet univers protéiforme tout dépendait des relations que l'on nouait, que l'on entretenait » (p. 153), ajoutant que de la relation chasseur/gibier émerge « une subjectivité animale que la littérature orale cynégétique mettait en récit » (*loc. cit.*).

Dans « Ces mots pour dire l'Autre : l'exemple du *récit de Toula* », Sandra Bornand étudie la transformation d'une jeune fille en génie dans une narration de 2006 d'un *jasare*, un « griot généalogiste et historien ». L'auteur fait un rappel de la situation des croyances en milieu songhay-zarma, où coexistent religion musulmane, culte des ancêtres et culte des génies, auquel appartient « le culte des *tooru* dont parle *Le récit de Toula* » (p. 159). Le récit peut être résumé ainsi : pour faire venir la pluie, le génie réclame au chef « l'unique enfant de sa sœur préférée » qui, une fois emporté par la crue, devient un serpent qui vit dans la mare et dévore tous ceux qui s'en approchent. Le récit construit l'altérité par étapes. Débutant par « la transformation du proche en autre » (p. 162) et continuant par la description des caractéristiques de ces deux figures – passant de la jeune fille bien insérée dans sa famille que l'on gave avant de la marier à un être dangereux qui vit dans l'eau et dont on ne voit que le buste qui émerge, le reste étant un serpent qui peut se métamorphoser à volonté –, l'auteur souligne la « beauté indescriptible » de Toula qui apparaît comme un élément déterminant du récit (p. 169). Elle analyse aussi la façon dont les divers personnages utilisent la parole et dialoguent entre eux, tandis que Toula reste silencieuse. Toula passe du statut « d'objet agi », en tant que victime sacrifiée par son oncle maternel en échange de la pluie, à celui de « sujet agissant », en tant qu'être surnaturel tuant ceux qui s'approchent de la mare. Cette transformation est permise par la phase intermédiaire où elle est confrontée à sa mère, qui prend acte de son départ, la confie aux génies de l'eau et lui commande d'épargner les enfants de ses sœurs pour ne s'en prendre qu'à ceux de son frère et à l'oncle qui l'a sacrifiée. L'auteur interprète

d'ailleurs cet épisode comme une métaphore du mariage (p. 176). Analysant l'ambiguïté du statut de Toula, l'auteur montre « la priorité du point de vue dans la définition de l'autre », cherchant à saisir « à partir de quelle place, l'énonciateur définit l'altérité », pour enfin conclure que l'altérité se présente dans ce récit comme « une catégorie mouvante [...], dynamique et non statique » (p. 178).

Dans « Jeux de miroir et jeu de dupes. Réflexion sur l'altérité dans deux genres oraux wolof », Ndiabou Sega Touré étudie deux genres relevant de la fiction : le « conte initiatique » (*léeb*) et les « histoires drôles » (*maye*). Dans ces derniers, qui sont dits par des enfants, l'altérité résulte soit d'une métamorphose impliquant des éléments surnaturels, soit d'une perception de la différence de l'Autre, plus spécifiquement de l'étranger, construisant « le 'monstre' en liberté » (p. 182). Le conte initiatique étudié, *La femme aux trois citrons*, met en scène un garçon 'difficile' parti en quête d'une épouse. Il l'obtient en pelant un citron d'où sort une *jinn* d'une très grande beauté, qu'il épouse et qui lui donne bientôt un enfant. Tandis qu'il va préparer leur retour au village, une autre *jinn*, très laide, parvient par ruse à prendre la place de l'épouse. Il revient cependant avec elle au village où ils vivent ensemble, jusqu'au jour où l'enfant parvient à libérer sa mère transformée en oiseau. Celle-ci reprend sa place et l'autre *jinn* meurt. Ce conte accumule plusieurs formes d'altérité que l'auteur désigne sous le nom de « 'monstre' apprivoisé » (p. 189). Il ressort de ces exemples que « le surnaturel est le critère majeur définissant l'altérité » (p. 198). Tandis que, dans les histoires drôles, l'ordre social est aboli, le conte initiatique, au contraire, « 'apprivoise' le surnaturel pour le mettre au service du modèle d'être social qu'il

propose » (p. 199). Définissant l'univers du surnaturel comme un univers du virtuel, qui donne « une 'macro-représentation' de l'altérité » (p. 200), l'auteur pense que les deux genres étudiés sont liés à la construction de la personne, les histoires drôles préparant les enfants à penser « l'existence d'un univers 'autre' » (p. 201).

La partie 4, « L'altérité communautaire dans un genre littéraire », comporte trois contributions. Dans « Le célibataire comme figure de l'altérité dans la littérature orale des Bwa (Mali) », Cécile Leguy s'interroge sur « les conditions d'un discours sur l'autre » (p. 205) et définit comme figures de l'altérité dans les contes des Bwa du Mali, l'étranger et le célibataire. En effet, dans cette société organisée selon la primogéniture, où l'autorité est acquise par l'âge mais aussi par le mariage, le célibataire en est exclu parce qu'il a « raté » cette étape (p. 207). Cette situation est rare en pratique, mais elle est très souvent mise en scène dans les contes. Le « célibataire », *bwábwárò* – terme dérivé d'un verbe référant à l'improductivité des plantes –, inclut celui qui ne s'est jamais marié, mais aussi l'homme quitté par sa femme ou le veuf non remarié. Le premier conte étudié, utilisant le thème des échanges successifs et qui raconte l'histoire d'une jeune fille, attirée en brousse par gourmandise, puis capturée par un célibataire déterminé à l'épouser avant qu'elle ne s'échappe, présente la vie type du « célibataire solitaire », qui a un comportement féminin (semer de l'oseille) et enfantin (pièges à rats) (p. 210-211). Le second conte narre l'histoire de sept frères orphelins restés célibataires en quête d'une épouse. Seul le cadet réussira les épreuves et permettra ainsi à ses frères de quitter, comme lui, leur condition de célibataires. L'initiation en pays bwa font des hommes comme

des femmes de véritables adultes, qui progressent en vieillissant, contrairement au célibataire qui est plutôt présenté, dans la tradition orale, comme une figure de l'altérité, celui « dont il faut se différencier » (p. 219). Sont également condamnés au célibat deux figures mythiques, qui ont été l'objet d'une malédiction, « le nain et la femme sans seins » (p. 221).

Dans « De l'altérité d'un *alter ego* dans la littérature orale peule du Massina (Mali) », Christiane Seydou rappelle, tout d'abord, l'éventail des identités au sein de l'ensemble culturel formé par les Peuls, dont l'unité est traduite au travers du concept de « foulanéité » (*pulaaku*). Cette référence constante se manifeste « dans l'affirmation moins de la spécificité de ses tenants que dans celle des autres » (p. 226), créant « une mise en marge permanente de soi pour préserver cette 'liberté de l'individu' et, par conséquent, se mettre d'emblée en situation d'autre pour être soi » (p. 227). L'auteure choisit d'étudier l'altérité dans le discours des griots, *maabuube*, les spécialistes du récit épique. Elle souligne « l'efficacité incontournable de leur parole » (p. 249), qui font de chacun d'entre eux un « *alter ego* de son maître » (p. 250). Au terme d'une présentation très fouillée et copieusement exemplifiée des discours du griot, qui fait entendre, outre sa voix, celle des autres, l'auteure conclut sur le double rôle qu'il exerce « dans son transfert d'acteur de l'énonciation et de locuteur et actant dans l'énoncé » (*loc. cit.*).

Dans « L'altérité dans la poésie d'exhortation wolof : chants de paysans et chants de lutteurs », Abdoulaye Keita étudie des textes d'auto-louanges issus de deux genres littéraires proches : le *kañu*, la « poésie champêtre », et le *bàkku*, la « poésie gymnique des lutteurs ». Dans le cadre des travaux

des champs, « l'altérité de cette expression poétique a comme point focal une agressivité de tous les instants » (p. 258) qui, dans cet environnement hostile (forte chaleur, nature à discipliner...), pousse au dépassement de soi. Dans l'arène de la lutte, une activité traditionnelle très répandue, chaque lutteur affirme son identité en déclamant sa généalogie et en exposant son palmarès dans un *bàkku*, qui « est aussi un procédé de joute oratoire, un combat verbal où quelqu'un veut prendre de l'avance sur un autre avant la confrontation à la dure réalité du combat » (p. 265). Dans ce cas, la parole peut être plus importante que la lutte elle-même, donnant à certains lutteurs « qui n'étaient pas vraiment des champions sportifs une notoriété nationale en les faisant sortir du lot » (p. 269).

La partie 5, « Interrogations sur l'altérité », comporte deux articles. Dans « Apparence, identité et altérité dans la littérature orale igbo (Nigéria) », Françoise Ugochukwu investigate un corpus de contes pour y découvrir des figures de l'altérité qui s'organisent autour de la distinction humain/non-humain. En effet, seuls les humains ont une intégrité corporelle. Toute altération ou anomalie est la marque soit d'un esprit (§ 1), soit d'un handicap, souvent associé dans les contes à un excès de beauté qui, en tant qu'excès, marque l'altérité (§ 2). L'auteure signale l'importance des tenues vestimentaires (§ 3) dans la recherche de tout un chacun à assumer sa différence, positive dans ce cas. Le propos est illustré de nombreux exemples. L'auteur constate ainsi que, dans cette société, « reconnaître le statut, humain, non humain ou intermédiaire de l'Autre, c'est le tirer de

l'anonymat, l'appriivoiser et le mettre hors d'état de nuire en l'intégrant à l'une des catégories du système culturel... » (p. 286).

Avec « L'altérité peut-elle constituer un objet de la recherche dans l'analyse littéraire ? », Bernard Mouralis termine cet ouvrage. Après un rappel terminologique des vocables exprimant l'Autre en français, il constate, sans confondre bien sûr « catégorie grammaticales et catégories de pensée », que la langue française conçoit l'altérité (i) selon une logique duelle Identité *versus* Altérité et (ii) sur l'opposition Normal/Pathologique, surtout en psychiatrie. Il traite, tout d'abord, des « aspects épistémologiques », soulignant l'importance du développement de la psychiatrie, avant de s'interroger sur l'altérité dans la littérature africaine. L'auteur analyse, pour ce faire, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain* d'Amadou Hampaté Bâ. En se dégageant de l'« opposition entre 'mentalité primitive' et pensée 'rationnelle' », il constate qu'en fin de compte « la lecture d'un tel texte conduit le lecteur à une confrontation avec lui-même, avec ses propres désirs, beaucoup plus qu'à une rencontre avec l'altérité » (p. 304).

Cet ouvrage donne au lecteur une approche très riche et très variée de l'altérité vue de l'intérieur, et j'espère lui avoir donné envie de s'y plonger pour découvrir les analyses proposées par chaque auteur à partir d'exemples extrêmement bien documentés.

Paulette Roulon-Doko,
INALCO / LLACAN

L'HOMME

Revue française d'anthropologie

Connaît-on la chanson ?



Présentation

Daniel Fabre & Jean Jamin

Études & Essais

Daniel Fabre • Anne Monjaret & Michela Niccolai •
Giordana Charuty • Patrick Williams • Jean-Luc Pouyeto •
François Gasnault • Nicolas Adell & Julie Hyvert •
Denis-Constant Martin • Daniel Fabre •

Hors dossier

Sébastien Boulay
Julien Brachet & Judith Scheele

À propos

Georges Guille-Escuret
Sébastien Baud

215-216, juillet/décembre 2015

REVUE TRIMESTRIELLE PUBLIÉE PAR LES ÉDITIONS DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES
VENTE au numéro en librairie 37 € - diffusion Volumen
RÉDACTION Laboratoire d'anthropologie sociale, 52 rue du Cardinal-Lemoine 75005 Paris
Tél. (33) 01 44 27 17 30 - Fax (33) 01 44 27 17 66 - L.Homme@ehess.fr
www.cairn.info, www.persee.fr

GRADHIVA 22

23 septembre 2015

* MUSÉE DU QUAI BRANLY

Cosmos

Comment appréhender le cosmos, cette énormité comprenant l'univers terrestre et les objets célestes ? Comment le visualiser ? Le tenir dans ses mains ? Figurant des systèmes de relations organisant un tout, les cosmologies constituent, de longtemps, des sujets d'étude privilégiés par l'anthropologie. On les trouve communément sous la forme de représentations totalisantes (comme un mandala, ou un globe), ou bien sous la forme d'objets contenant le cosmos (comme un chaudron). Pour user d'autres terminologies, elles peuvent se décliner en « cosmogrammes », qui traitent le cosmos comme une entité indépendante et autonome, ou en « objets cosmiques », qui contiennent le cosmos. Ou, pour le formuler encore autrement, ces cosmologies dévoilent des vues « panoptiques », qui permettent d'« embrasser facilement d'un seul coup d'œil », ou bien des vues « oligoptiques », offrant de la totalité qu'elles cherchent à exprimer des vues partielles, mobiles, connectées à d'autres. L'anthropologie, mais aussi l'histoire des savoirs modernes et l'anthropologie des sciences et des techniques, sont ainsi rompues aux objets et dispositifs rendant possible de tenir le cosmos dans ses mains ou de l'avoir devant ses yeux, rendant possible de le contempler, de le maîtriser et de l'expérimenter. Quels sont, néanmoins, les petits opérateurs nécessaires à de telles manœuvres ?

En proposant d'approcher les cosmologies autrement que comme des représentations du cosmos, les auteurs de ce nouveau numéro de *Gradhiva* invitent à suivre les lentes, patientes, souvent laborieuses, parfois confuses, élaborations du cosmos. Comment le cosmos est-il capté – plutôt que capturé ? Quels en sont les révélateurs ? Qu'est-ce-qui, localement, est capable de servir d'indicateur de changements qui nous dépassent (comme les changements atmosphériques) ?

DOSSIER

COORDONNÉ PAR SOPHIE HOUDART ET CHRISTINE JUNGEN

«Cosmos Connections»

Par Sophie Houdart et Christine Jungen

Choses cosmiques et cosmogrammes de la technique

Par John Tressch

Astromorphing. Des planètes, des visages et des ondes de longue portée en astrologie

Par Emmanuel Grimaud

Les signatures des dieux. Graphismes et action rituelle dans les religions afro-cubaines

Par Julien Bonhomme et Katerina Kerestetzki

Petits récits destinés à joindre les deux bouts des particules au Cosmos- en passant par la Suisse

Par Sophie Houdart

La lune de Saturne et le « nous » oecuménique. Entre astrobiologie et anthropologie

Par Istvan Praet

études et essais

A la marge des sciences coloniales? La mission Dekeyser-Holas dans l'Est libérien (1948)

Par Julien Bondaz

Montrer l'autre pour dire le soi, montrer le soi pour dire l'autre. La « farce des Nègres » du bas-Tapajos (Amazonie brésilienne)

Par Emilie Stoll

chronique scientifique

comptes rendus

Gradhiva en ligne : <http://gradhiva.revues.org>20 euros, en librairie ou sur <http://www.quaibrany.fr/gradhiva>

Comité de direction

Anne-Christine Taylor, Daniel Fabre, Yves Le Fur, Frédéric Keck

Comité de rédaction

Christine Barthe, David Berliner, Julien Bonhomme, Giordana Charuty, Michèle Coquet, Jean-Charles Depaule, Emmanuel Grimaud, Christine Guillebaud, Monique Jeudy-Ballini, Denis Laborde, Vincent Debaene

Directeur de la publication

Stéphane Martin

Coordonnées de la rédaction

Département de la Recherche et de l'Enseignement

musée du quai Branly

222, rue de l'Université

75343 Paris cedex 07

Tél. 01 56 61 7 53 64 - Fax 01 56 61 71 42

gradhiva@quaibrany.fr

Abonnements

Epona

82 rue Bonaparte, 75006 PARIS

01 43 26 85 82/75 35

vpc@librairie-epona.fr

Retrouvez les numéros de cArgo gratuitement en ligne sur : www.canthel.fr

Rédaction

cArgo - Marine Christille
Faculté de Sciences Humaines et Sociales - Université Paris Descartes - Sorbonne
45 rue des Saints-Pères - Bât Jacob
75270 Paris Cedex 06

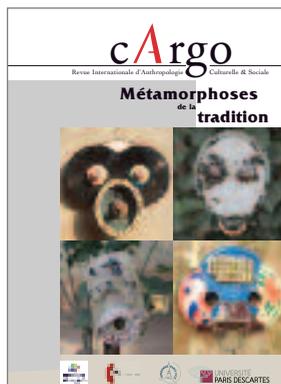
n° 1 _____ **Formes anthropologiques du conflit**



n° 2 _____ **Marchandises et artefacts**



n° 3 _____ **Métamorphoses de la tradition**



Version papier sur demande uniquement.



L'université Paris Descartes

Avec ses 9 Unités de Formation et de Recherche (UFR) et son IUT, l'université Paris Descartes couvre l'ensemble des connaissances en sciences de l'homme et de la santé. Seule université francilienne réunissant médecine, pharmacie et dentaire, son pôle santé est reconnu en Europe et dans le monde entier pour la qualité de ses formations et l'excellence de sa recherche.



Le PRES Sorbonne Paris Cité

Sorbonne Paris Cité a été le premier Pôle de Recherche et d'Enseignement Supérieur (PRES) à voir le jour à Paris. Créé par décret du 10 février 2010, il a pour objectif de renforcer le potentiel des établissements membres en matière de recherche et de formation.

Sorbonne Paris Cité associe quatre universités (Sorbonne Nouvelle, Paris Descartes, Paris Diderot et Paris 13) et quatre grandes écoles ou instituts (Sciences Po, l'École des Hautes Études en Santé Publique, l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales et l'Institut de Physique du Globe de Paris). Ces établissements renommés ont décidé d'unir leurs forces pour créer ensemble d'ici 2016 une nouvelle université unifiée.



L'université Bordeaux Segalen

L'université Bordeaux Segalen est principalement centrée sur les sciences de la santé, de la vie et de l'Homme, elle constitue aujourd'hui le pôle biologie santé d'une université de Bordeaux en pleine évolution. Membre fondateur du PRES (Pôle Recherche et Enseignement Supérieur) université de Bordeaux, l'établissement s'est engagé en décembre 2010 sur la voie de la création d'un établissement unique bordelais avec les universités Bordeaux I et Bordeaux 4, Sciences Po Bordeaux et l'IPB (Institut Polytechnique de Bordeaux).



université Paris Descartes, 2015

n° ISSN 2274-1011

Dépôt légal : 2015

Achevé d'imprimer en décembre 2015

Dossier : Paroles d'Afrique

Coordonné par Jean Derive et Cécile Leguy

- Introduction, Jean Derive et Cécile Leguy

1^{ère} partie : Les représentations endogènes de l'exercice de la parole

- Christiane Seydou

La parole dans la culture peule : notions, représentations, pratiques

- Paulette Roulon-Doko

Le maniement de la parole : un art de vivre chez les Gbaya de RCA

- Jean Derive

La parole dans la culture mandingue :
l'exemple des Dioula de Kong (Côte d'Ivoire)

- Jean Derive

Quelques réflexions, en guise de bilan, sur les représentations autochtones de
la parole en Afrique

2^e partie : L'utilisation de la parole patrimoniale

La parole traditionnelle dans les nouveaux médias

- Daniela Merolla

Littérature orale et nouveaux médias : l'exemple de *Verba Africana*

- Graham Furniss

L'évolution de la parole patrimoniale haoussa dans de nouveaux contextes
médiatiques : l'exemple des pérégrinations du motif traditionnel
d'un conte-type au théâtre, au livre et à la vidéo

La récupération de la parole patrimoniale à de nouvelles fins dans l'Afrique moderne

- Anne-Marie Dauphin-Tinturier

Du rôle du *cisungu* dans la région de parler bemba en Zambie

- N'Diabou Séga Touré

Référence à la parole patrimoniale dans les slogans publicitaires au Sénégal

Comptes rendus

numéro 4

2015 - Ne peut être vendu