

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 *nḡɔn̄in* ») à propos du joueur de *nḡɔn̄in*, 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 dɔnkili, 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 fɔ* (« 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 dɔ̀nkiri*) ; *kónyɔn nàngbe dɔ̀nkiri*, autre variété de chants nuptiaux par lesquels on donne encore des conseils à la mariée ; *kónyɔn sùsu dɔ̀nkiri*, 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 kòmbò* 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 dɔ̀nkili*), 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 dɔ̀nkili*), chants lyriques des jeunes filles interprétés au clair de lune (*bóndolon dɔ̀nkili*) 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 dɔ̀nkili*.

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.