

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.

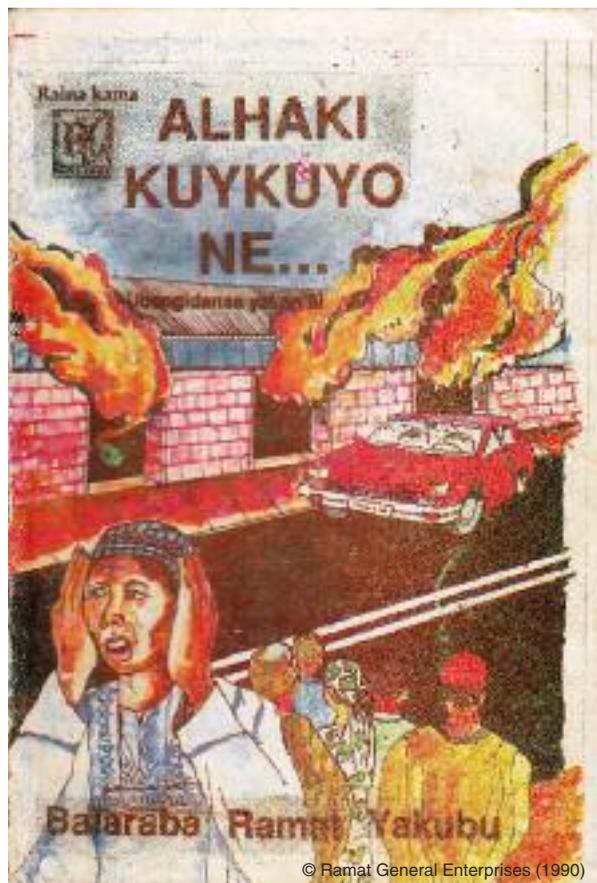


Fig.1 : couverture d'*Alhaki Kuykuyo Ne...*, roman de Balaraba Ramat Yakubu

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.

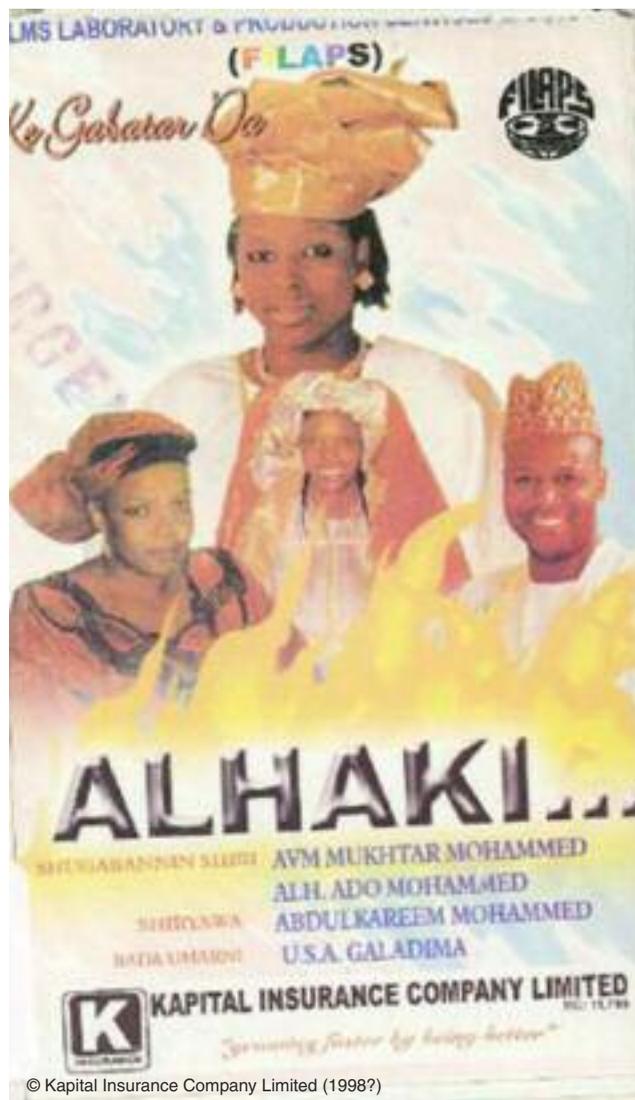


Fig.2 : jaquette de la cassette VHS du film *Alhaki...*

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 insolamment 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 nui.



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.