

La Question de la frontière des genres en oralité L'exemple des Dioula

Jean Derive, LLACAN

Quelques généralités

C'est une vieille lune que la catégorisation des genres littéraires depuis Aristote. Il convient de souligner que ceux-ci, que ce soit en culture écrite ou en culture orale, ne sont pas des catégories du réel, objectives et pérennes, mais des catégories culturelles, projection de la représentation que se fait ici et là l'humanité d'un domaine du réel, celui de la communication verbale. Comme telles, elles sont donc subjectives et relatives, soumises à l'évolution et aux changements, ce qui ne leur permet pas d'avoir des frontières fixes au sein d'une même culture et *a fortiori* dans une perspective interculturelle. Par conséquent, en régime de culture écrite comme en régime de culture orale, les genres littéraires naissent, vivent et meurent, mais ne sont pas des catégories essentielles de toute éternité. Il y a des genres morts comme il y a des langues mortes (virelai, rondeau, épopée dans la culture française, par exemple). A cet égard, on remarquera que, d'un point de vue transculturel, un genre peut être mort dans une culture et toujours vivant dans une autre.

Le caractère problématique des frontières génériques peut se manifester à trois niveaux :

1^{er} niveau : celui de la frontière entre des genres réputés littéraires et d'autres réputés non littéraires

Cette frontière n'est pas toujours nette. Sa mobilité est évidente en transculturalité car la conception d'un éventuel « domaine littéraire » est susceptible de varier d'une civilisation à une autre. Mais, même au sein d'une unique culture, sa fixité et sa permanence sont loin d'être assurées, car selon l'histoire et selon les groupes (voire les individus) les points de vue peuvent considérablement varier. Les chercheurs qui se sont intéressés à la sociologie de la littérature ont eu beau jeu de montrer qu'il était loin d'y avoir consensus pour déterminer objectivement les frontières d'un champ de la littérarité, selon les œuvres considérées et selon le statut de la personne qui porte le jugement. En France, par exemple, si tout le monde s'accorde à peu près pour classer les *Mémoires* de Saint-Simon dans le domaine littéraire, l'opinion risquera d'être beaucoup plus divisée s'il s'agit des *Mémoires* de De Gaulle. Entre

ici en jeu tout un ensemble de considérations qui vont de la stylistique à la *doxa* de l'institution littéraire telle que l'ont définie Dubois et plus tard Bourdieu. Il suffit de comparer les rayonnages de plusieurs librairies pour constater que les politiques peuvent largement différer en matière de délimitation du domaine littéraire et ce n'est pas par hasard si on a eu recours au concept de « paralittérature » qui est une façon de marquer le flou de la frontière entre le littéraire et le non littéraire.

C'est pourquoi bien des critiques ont récusé, ou en tout cas relativisé, la notion de « genre littéraire », lui préférant, comme Todorov (*Les genres du discours*, 1978, p. 23), la notion de « typologie du discours » :

Le choix, opéré par une société parmi toutes les codifications possibles du discours, détermine ce qu'on appelle son système des genres (...) Les genres littéraires ne sont qu'un tel choix, parmi les possibles du discours, rendu conventionnel par une société.

2^e niveau : celui de la permanence des frontières entre les genres littéraires en situation d'interculturalité

Lorsqu'on passe d'une culture à une autre, on se trouve confronté à des systèmes de genres qui sont loin de coïncider entre eux. C'est un problème bien connu de l'ethnolinguistique. De même que les langues ne sont pas des nomenclatures qui découpent toutes le réel de la même manière, de même, les systèmes de genres dans les différentes langues ne sont pas des classifications scientifiques fondées sur des critères discriminants, comme celles qu'on rencontre en botanique ou en zoologie par exemple. Là existent certains genres inconnus ailleurs et, lorsqu'on rencontre des appariements possibles, on s'aperçoit que les champs sémantiques de genres apparentés d'une culture à une autre n'ont pas nécessairement le même degré d'extension.

3^e niveau : celui de la frontière entre les genres littéraires dans le cas d'une approche intraculturelle

Il peut y avoir problème parce que :

- certains genres sont susceptibles de s'imbriquer les uns dans les autres ;
- d'autres genres évoluent pour recouvrir des types de pratiques discursives assez différentes d'une époque à une autre (cas par exemple du roman français dont les frontières le distinguant d'autres genres ne sont plus du tout les mêmes aujourd'hui qu'au 18^e siècle) ;
- certaines œuvres littéraires peuvent enfin référer à plusieurs genres, selon les contextes où elles sont produites.

En quoi la question se pose-t-elle en des termes différents en situation culturelle d'oralité ?

1^{er} niveau : frontière littéraire/non littéraire

En régime d'oralité, il peut être encore plus difficile de tracer une frontière entre des genres du discours qui seraient « littéraires » et d'autres qui ne le seraient pas car, à la différence des cultures de régime scriptural, il n'y a pas la plupart du temps de métadiscours visible et explicite pour délimiter un champ de la littérarité.

Deux voies peuvent se présenter pour tenter de résoudre le problème :

1^e voie : l'exploration ethnolinguistique

Quelles sont, dans la langue, les expressions servant à catégoriser les pratiques discursives en amont de la dénomination des genres ?

La langue dioula par exemple oppose, au premier degré, deux grandes catégories de paroles, d'une part les *kúma kòrɔ*, d'autre part les *kúma gbé*.

La première expression signifie « parole ancienne » (vieille), tandis que la seconde veut dire « parole claire » avec le sens qu'on lui donne d'ailleurs en français, à savoir « parole (discours) immédiatement accessible », sans qu'il soit besoin d'un décodage autre que linguistique pour la (le) comprendre. Toute l'activité discursive des Dioula relève soit de l'une soit de l'autre de ces catégories qui fonctionnent par conséquent comme une paire discriminante. On peut d'ailleurs en être surpris dans la mesure où il ne s'agit pas d'une paire sémantiquement antonymique. En opposition à « parole vieille », on aurait plutôt attendu « parole jeune » (ou « nouvelle » ou « récente ») ; de même qu'en opposition à « parole claire », on attendrait naturellement « parole obscure ».

En fait, cette apparente incohérence sémantique enrichit l'opposition qui fonctionne ainsi non plus seulement selon un système binaire mais selon un système à quatre termes. Elle suggère en effet que les paroles « claires » ne sont jamais « anciennes » (ce sont des paroles sans tradition) et qu'*a contrario* les paroles « anciennes » ne sont jamais « claires ». Dans ce contexte, cela ne veut pas dire qu'elles sont confuses mais qu'elles ne sont pas directement accessibles au commun des mortels parce que, pour en comprendre le véritable sens (au-delà du simple signifié), il faut disposer de codes culturels en plus du simple code linguistique (code symbolique, code poétique, etc.).

Or dans leurs usages linguistiques, les Dioula désignent par le terme de *kúma kòrɔ* tous les discours de tradition qui sont consignés

dans les répertoires du patrimoine verbal ou qui s'élaborent rituellement selon les canons spécifiés par cette tradition. En revanche, ils appellent *kúma gbé* l'ensemble des discours de la communication quotidienne et contingente, qui, eux, ont pour fonction d'être compris immédiatement, sans qu'il soit nécessaire de posséder aucun code culturel en dehors de celui de la langue.

L'exemple des Dioula n'est pas isolé en Afrique subsaharienne et nombreuses sont les cultures à offrir de même des paires discriminantes fondées sur des critères plus ou moins analogues. C'est ainsi que Les Mossi du Burkina Faso opposent des *gómd págdo* (paroles à coque, qui ne sont donc pas immédiatement accessibles et doivent être décortiquées, celles de la tradition) à des *gómd fáato* (paroles sans consistance, celles de la communication ordinaire). Toujours au Burkina Faso, les Kassena, quant à eux, distinguent des *kwé dóngó* (paroles vieilles, comme les Dioula) de *kwé kàfè* (paroles faibles). Les Vili du Congo font à peu près de même avec l'opposition entre des *nsámù wùcyà* (paroles cuites) et des *nsámù címpélà* (paroles lancées ou jetées).

A partir de ces différentes illustrations, qu'on pourrait multiplier, on voit se dessiner assez nettement deux paradigmes, plutôt homogènes, dans le champ de l'activité discursive de ces sociétés de tradition orale d'Afrique subsaharienne. D'une part, le paradigme des discours de la communication courante, sans tradition (ils ne sont pas anciens), sans véritable préparation ni travail sur la langue ou la rhétorique (ils sont lancés ou jetés, ce qui suggère une spontanéité de l'énonciation), qui sont aisément compréhensibles (la maîtrise du seul code linguistique suffit pour en comprendre le sens) mais qui sont moins valorisés (ils sont faibles, ont peu de consistance). D'autre part, le paradigme des discours anciens (ceux que la tradition consigne dans des répertoires) dont l'énonciation relève de tout un art de préparation (ils sont bien cuits et non présentés à l'état brut), qui ont une consistance plus nourrissante mais qui exigent un effort de décodage supplémentaire (ils ne se présentent pas en clair et demandent à être décortiqués)

Dans la délimitation conceptuelle qui est tracée entre ces deux paradigmes, on trouve une frontière qui n'est pas sans rapport avec celle que, dans les cultures de la scripturalité, on essaie de tracer, avec plus ou moins de succès, entre des textes littéraires et des textes non littéraires. Qu'est-ce en effet qu'un texte littéraire sinon un texte qui relève d'une tradition et d'une poétique et qui par conséquent fait l'objet d'un surcodage ? Ces exemples montrent donc qu'il est faux de penser qu'une culture de l'oralité ne se soucie pas de penser une frontière entre littérarité et non littérarité du discours. Mais évidemment celle-ci est parfois aussi floue que celle qui sépare les genres de l'écriture en deux catégories, littéraire et non littéraire.

2^e voie : le critère du « style formulaire »

Les tenants de l'école de l' « Oral Poetry », comme Lord, Ong ou Foley ont constaté que le propre du texte littéraire de tradition orale était de posséder un « style formulaire », selon l'expression forgée par leur maître, Milman Parry. On sait que ce style formulaire se caractérise par l'emploi récurrent de formulations repérables par leur symétrie qui aident à la mémorisation des interprètes et qui créent donc une rhétorique particulière. Les répertoires patrimoniaux, en oralité, tirent donc naturellement les discours du côté de la poétique, puisque les œuvres, pour être retenues, ont besoin d'être stylistiquement et rhétoriquement travaillées afin de prendre des configurations remarquables. « Think memorable thoughts » a dit W. J. Ong. Ce critère, appliqué notamment au genres narratifs, pourra aider à distinguer des récits de littérature orale (contes, épopées, etc.) de récits non littéraires (une anecdote racontée à chaud par celui qui vient de la vivre).

2^e niveau : question de la permanence des frontières de genres en situation d'interculturalité

Lorsqu'on passe d'une culture à une autre, on rencontre souvent des genres plus ou moins analogues. La tentation est grande alors de les assimiler au même, par une simple équation : conte = tale = Märchen, etc. Plus ces cultures sont éloignées les unes des autres, plus grand est le risque de créer des confusions entre des frontières qui ne coïncident pas toujours très exactement. Cette confusion est sans doute encore amplifiée en régime d'oralité. En effet dans le cas de la scripturalité, il existe, cette fois encore, d'importantes masses de métadiscours relatifs au système des genres dits « littéraires » dans une société donnée, des « arts poétiques » qui permettent au critique de situer en valeur relative des genres apparentés d'un système à un autre.

Dans les cultures sous régime d'oralité, en revanche, il n'y a pas toujours de véritable métadiscours organisé pour gloser les genres. En outre, à la différence de la littérature écrite, où finalement, ceux qui produisent et consomment cette littérature et ceux qui en proposent une analyse critique sont plus ou moins dans la même sphère « cultivée » (le même habitus selon la terminologie de Bourdieu), en littérature orale, l'habitus de ceux qui l'interprètent et l'écoutent et l'habitus de ceux qui l'analysent sont relativement étrangers l'un à l'autre ; cela, même si le critique appartient à la culture où est produite cette littérature orale car, lorsqu'il pratique

cette analyse, par la langue et les méthodes qu'il emploie, il se place en position extérieure.

Comme ces littératures orales sont énoncées le plus souvent en des langues distinctes de la langue qui les glose dans les publications qui leur sont consacrées, (le plus souvent une langue européenne), il y a fréquemment confusion entre le système des genres tel qu'il se présente dans la langue où ont été élaborées les œuvres qui font l'objet de l'étude et le système des genres dans la langue de la glose ; ce qui ne manque pas de provoquer des problèmes de frontières.

Pour illustrer ce point, je comparerai respectivement deux genres dans les systèmes dioula et français, afin de montrer que les frontières discriminantes ne sont pas les mêmes de l'un à l'autre.

Le premier exemple portera sur le genre qu'en français on connaît sous le nom de « devinette ». En cette langue, le terme désigne un type d'énoncé canonique selon lequel un locuteur propose une définition énigmatique à laquelle un autre locuteur doit apporter une réponse appropriée. Cette définition convient aussi au terme plus ou moins correspondant dans la langue dioula, *ntàlenkərəbɔ*, mais n'en épuise pas la signification. En effet, le mot dioula (qui signifie littéralement sortir le fond du *ntàlen*, c'est-à-dire du conte) implique par son étymologie un apparentement au genre du conte. De ce fait, il désigne non seulement le jeu de définitions énigmatiques appelant réponse, qui correspond à la totalité du champ sémantique du nom en français, mais aussi les petits contes énigmes où s'affrontent la plupart du temps trois rivaux aux compétences ou talents exceptionnels dont il s'agit de déterminer qui est le meilleur des trois. Voici un exemple d'un de ces petits récits, présenté sous forme d'un résumé :

Trois hommes, « Celui qui entend bien », « Celui qui compte bien » et « Celui qui voit bien » traversent un cours d'eau à fond sablonneux avec un sac de fonio (céréale dont les graines sont minuscules). Tandis qu'ils traversent, l'un des trois dit : « Nous avons perdu une graine de fonio, je l'ai entendue tomber ». Le second dit : « Je vais vérifier ». En un clin d'œil, il compte les grains du sac et dit : « En effet, il en manque une ». Le troisième ajoute, regardant le lit sablonneux : « En effet, je la vois parmi les grains de sable » et il la ramasse pour la remettre dans le sac. Qui est le plus fort des trois ?

En français, un récit de ce genre appartiendrait plutôt au genre conte (dans la sous-catégorie des contes-énigmes) et non à celui de la devinette. On voit donc que le genre de la devinette et par contre-coup, celui du conte, n'ont pas le même champ d'application référentielle en français et en dioula.

Le second exemple portera quant à lui sur les énoncés sentencieux.

En français, à ce propos, il est d'usage de distinguer les « dictons » des « proverbes » sur le critère de la métaphorisation ou

non de l'énoncé. Si celui-ci est imagé, c'est un « proverbe », s'il ne l'est pas c'est un « dicton » ou une « maxime » dans le cas où il est relayé par une tradition littéraire. C'est ainsi qu'on opposera « pierre qui roule n'amasse pas mousse » (proverbe) à « le temps, c'est de l'argent » (dicton) ou à « rien ne sert de courir, il faut partir à point » (maxime). Le dioula ignore ces distinctions et englobe sous un même terme, lámara, l'ensemble de ces formules sentencieuses, à partir du moment où elles sont mémorisées dans un répertoire patrimonial.

Ces illustrations montrent donc qu'en régime d'oralité, plus encore peut-être qu'en régime de scripturalité, les frontières de genres se déplacent lorsqu'on passe d'une culture à une autre.

3^e niveau : problématique de la frontière des genres oraux en intraculturalité

La question peut s'examiner sur deux plans, en diachronie et en synchronie.

- en diachronie

On l'a vu, à l'écrit comme à l'oral, les genres évoluent, si bien que la gamme des critères qui les définit comme objets énonciatifs se modifie. Du coup, leurs frontières, dont la fonction est de définir l'ensemble des productions littéraires qu'ils englobent sous leur nom, se déplacent. Pour prendre un exemple dans la littérature française, le roman s'est d'abord défini comme un genre en vers avant de devenir le genre en prose par excellence.

Ce phénomène est encore amplifié dans le cas de la littérature orale car, beaucoup plus que dans les cultures de la scripturalité, les genres y sont la plupart du temps circonstanciels : leur production est liée à une fête calendaire, à une cérémonie, à un culte, à une activité etc. Que ce culte ou cette activité disparaissent et, soit le genre disparaît, soit il tend à se métamorphoser plus ou moins pour intégrer un autre genre.

En voici un exemple chez les Dioula. A l'instar des Sénoufo, leurs voisins, ceux-ci pratiquent un culte des masques que leur islamisation généralisée tend à faire disparaître. Aux différentes sorties de masques, correspondaient, dans la tradition, autant de « chants de masques » (*dò d̀nkili*) spécifiques, portant le nom du masque en question et, de par leur thématique propre, fonctionnant comme autant de genres à l'intérieur de cette hyper-classe générique. Le culte de plusieurs de ces masques ayant été abandonné, les chants qui y étaient liés, moyennant de légères modifications concernant leur formule d'ouverture (référence à la grandeur d'Allah), tendent à intégrer une nouvelle classe de genres,

les *dòn dònkili* (chants de danse), changeant du même coup de contexte d'énonciation : ils sont désormais produits à l'occasion d'autres fêtes, qui n'ont plus rien à voir avec le culte des masques, et ils sont chantés par de nouveaux types d'interprètes. Ceux des chants de masques étaient des membres de la famille propriétaire du masque, tandis que ceux de ces nouveaux chants de danse sont des habitants du quartier (*kàbila*) qui produit la danse. Ainsi les chants de *sábe*, *gbófe*, *kòto*, *náyao*, *tágbe*, tous originellement chants de masques sont de plus en plus interprétés dans le cadre des chants dits de danse.

Voici un autre exemple d'évolution typique. Traditionnellement, la littérature orale dioula distinguait nettement deux genres de récits de fiction : d'une part les *ntàlen*, d'autre part les *ngálen kúma*. Les seconds se distinguent des premiers par le fait que l'histoire qu'ils racontent se rapporte au temps des origines et a pour fonction d'expliquer un trait naturel de l'environnement. Invariablement ils se terminent par la formule « Et c'est depuis ce temps-là que... » : c'est depuis ce temps-là... que les singes grimpent aux arbres et que les chiens restent à terre, que le tambour *dòmisi* a été enlevé aux génies pour venir chez les hommes, que le lion est resté dans la brousse et les hommes au village, etc. Ce sont si l'on veut des récits étiologiques, alors que les premiers correspondraient plutôt à la notion générale de conte.

Chacun de ces deux genres avait naguère ses propriétés spécifiques tant au niveau de l'énonciation qu'à celui de l'énoncé. Alors que les *ntàlen* ne pouvaient en principe ne se dire qu'à la nuit tombée, les *ngálen kúma*, eux, pouvaient se dire aussi bien de jour que de nuit. A la différence des premiers, réputés paroles de mensonge, les seconds étaient censés exprimer une parole de vérité. Ils avaient chacun leur propre formule d'introduction : *ń tá yé, ń tá yé* (voici le mien, voici le mien) pour les *ntàlen* et *ngálen ngálen* (jadis, jadis) pour les *ngálen kúma*, ainsi que leur propre formule de conclusion : « je le remets là où je l'ai pris » (*ntàlen*) et « c'est depuis ce temps-là que... » (*ngálen kúma*).

Aujourd'hui, cette distinction tend de plus en plus à s'estomper et il est de plus en plus fréquent de voir apparaître des récits étiologiques au milieu de séances de contes, avec la formule d'introduction qui est propre à ces derniers : « Voici le mien, voici le mien » et avec la formule de conclusion des contes qui vient s'ajouter à la clôture étiologique : « Et c'est depuis ce temps-là que (...) Je le remets là où je l'ai pris ».

Une telle évolution montre donc que la frontière entre contes et récits étiologiques, nettement distinguée par la tradition dioula antérieure, tend de plus en plus à s'effacer. Beaucoup de jeunes aujourd'hui ignorent même la distinction entre *ntàlen* et *ngálen kúma*.

- en synchronie

En synchronie, le phénomène de perméabilité des frontières de genres est également beaucoup plus marqué dans le cas de la littérature orale que dans celui de la littérature écrite.

Chez les Dioula, un simple énoncé linguistique, fût-il reconnu comme patrimonial, ne suffit pas, en bien des cas, à déterminer le genre auquel il appartient. J'ai fait l'expérience de faire dire par des informateurs, hors contexte et selon une diction non marquée, plusieurs de ces énoncés brefs (en général des chants recueillis dans des conditions naturelles d'exécution) à un auditoire dioula qui ignorait tout des circonstances de leur collecte. Cet auditoire se déclarait le plus souvent incapable de déterminer de quel genre il s'agissait en l'absence d'autres informations : à quelle occasion et en quel lieu cet énoncé avait été dit, devant quel auditoire, par quel type d'interprètes (hommes, femmes, spécialistes...), accompagné de quels instruments, selon quelle mélodie etc.

Dans plusieurs cas en effet, la forme purement linguistique d'un énoncé peut ressortir à des genres différents en fonction de tous ces paramètres de l'énonciation. C'est que, dans les cultures orales, il y a un renversement de la hiérarchie, par rapport aux cultures écrites, dans les critères susceptibles de définir un genre. Dans les cultures de l'écriture, un genre se définit prioritairement par les critères de l'énoncé (sa rhétorique, son style, sa thématique, etc.) et accessoirement, pour quelques cas, par des critères de l'énonciation, lorsqu'on parle par exemple de roman feuilleton ou de théâtre de boulevard. Encore, dans ce dernier cas, le critère d'énonciation fondé sur le lieu est-il devenu aujourd'hui une métaphore.

Dans le cas de l'oralité, c'est exactement l'inverse, ce sont les critères de l'énonciation qui priment. Un même énoncé linguistique, formalisé dans le cadre d'une œuvre donnée (une chanson par exemple) est susceptible d'intégrer plusieurs genres en fonction des circonstances suivant lesquelles il est exécuté.

Ainsi, un chant, bien connu en milieu dioula, dont le thème de base est le suivant,

Je suis dans la souffrance,
On m'a pris mon bonheur,
Je vais aller consulter le féticheur au pays dyimini¹

peut-il se retrouver, selon les occasions, les lieux où il est produit et les partenaires en présence :

¹ Le pays dyimini, voisin du territoire des Dioula de Kong d'où provient ce chant, est une contrée peuplée par un sous-groupe sénoufo appelé Dyimini. Les Dyimini sont réputés pour la qualité de leurs féticheurs.

- tantôt dans un répertoire de *kónyən kòmbo d̀nkili* (chant de mariage de déploration) s'il est chanté par la jeune épousée, lorsqu'elle parcourt le village, accompagnée des jeunes filles de sa génération qui reprennent le chant en chœur, pour faire ses adieux éplorés aux membres de sa famille et à ses principaux amis. Le texte est alors censé traduire le désarroi de l'épousée à l'occasion de ces adieux² ;

- tantôt un répertoire de *b̀ndolon d̀nkili* s'il est chanté en chœur par un groupe de jeunes filles (non mariées) qui forment une ronde sur la place publique du quartier pendant les soirées de saison sèche. Le sens de l'énoncé doit alors se comprendre comme l'expression du désespoir d'une jeune amoureuse délaissée par son amant ;

- tantôt un répertoire de *kúrubi d̀nkili* s'il est chanté en duo au centre d'un cercle de danseuses, par des femmes mariées, à l'occasion d'une danse de *kúrubi*. Au cours de ce type de danse, les femmes ont coutume, par le biais de ces chants, de régler leurs comptes avec leur entourage, en particulier le mari et les coépouses. Le propos est toujours allusif, mais l'auditoire connaît le code. Dans ce cas particulier, le thème du chant s'actualise selon une troisième valeur sémantique de circonstance. Il évoque alors la souffrance de la femme brimée par son mari et/ou ses co-épouses au sein du foyer.

Nous ne proposons ici qu'une seule illustration développée, mais on pourrait multiplier les exemples, un même énoncé pouvant, suivant les circonstances de son énonciation, devenir un chant de guerre ou un chant de masque, etc. On remarque au passage que si le signifié des textes restent les mêmes, le sens se modifie chaque fois en s'actualisant sémantiquement en fonction d'un contexte.

Il pourrait être tentant de considérer qu'avec l'illustration que nous avons présentée, on reste à l'intérieur d'une grande famille « chant » et que c'est à ce seul niveau de généralisation que se définirait un véritable genre, caractérisé par des objets textuels particuliers. Mais le phénomène de circulation des œuvres entre les genres (signe de la porosité des frontières génériques) se rencontre aussi entre des types de discours où les uns sont parlés et les autres chantés. Ainsi les proverbes (*lámara* en dioula) peuvent en eux-mêmes constituer la totalité du texte de certains chants brefs, ceux-ci se trouvant répétés à l'envi avec quelques variantes (dans le cadre d'une alternance duo/chœur par exemple). Plusieurs œuvres du répertoire des chants de danse sont ainsi simplement constitués de proverbe mais qui, produits dans ces conditions d'énonciation spécifiques ressortissent à un autre genre.

² Le mariage qui aujourd'hui encore, en milieu rural, reste un mariage « arrangé » est rarement vécu positivement par la mariée qui épouse un mari souvent beaucoup plus âgé qu'elle et dont elle va devenir parfois la seconde ou la troisième épouse.

Ce phénomène de perméabilité des genres est encore amplifié en littérature orale par le fait que beaucoup d'œuvres, notamment dans la catégorie des chants, ne sont pas définitivement constituées comme telles, mais composées à chaque performance par une combinaison de motifs préexistant dans un répertoire, comme une sorte de « kit ». Ce sont ces « motifs » qui sont véritablement patrimoniaux et on retrouve les mêmes motifs, voire les mêmes combinaisons de motifs d'un genre à l'autre, en fonction de la thématique à traiter, si bien que l'identité générique d'une œuvre n'est souvent pas complètement établie en dehors des paramètres de son énonciation : qui parle à qui, selon quel mode (parlé, chanté psalmodié – énonciation individuelle/énonciation collective), en quelles circonstances (lieu, temps etc.).

Pour mettre en lumière, ce processus comparons deux chants dioula :

Chant 1

Mes amies, priez Dieu pour moi,
Priez Dieu que mon mari m'aime.
Femmes du village, sachez-le,
La condition de mal aimée n'est pas bonne
(...)

Si ma co-épouse ne m'aime pas,
J'irai alors au pays dyimini,
J'irai consulter le féticheur
A propos de ma condition de mal aimée.

kónyən bøndolon d̀nkili

Chant 2

Il y a plusieurs femmes au foyer
Mais toutes ne sont pas dans la même situation.
Ma condition de mal aimée n'est pas bonne.
J'irai donc au pays dyimini,
J'irai consulter le féticheur
A propos de ma condition de mal aimée,
J'irai me laver de mon jus de mal aimée.

kúrubi d̀nkili

Dans le chant 1, ce sont les jeunes filles de la génération de la mariée qui parlent en chœur et qui sont censées exprimer les espoirs et les craintes de cette dernière à propos de sa nouvelle condition matrimoniale.

Dans le chant 2, c'est un duo de femmes mariées dont l'une d'elles au moins veut signifier qu'elle est délaissée par son mari au profit de sa ou ses coépouse(s).

On constate que la thématique et la formulation de ces deux chants, relevant de deux genres différents, sont très proches. Ce qui permet d'identifier leur appartenance à l'un ou à l'autre genre, ce sont en fait les deux premiers vers : « Mes amies, priez pour moi / Priez pour que mon mari m'aime » fait directement allusion aux camarades de la mariée qui l'accompagnent tout au long de cette

cérémonie du *bóndolon* et oriente l'ensemble de l'énoncé vers la thématique de la cérémonie de mariage qui ouvre une ère nouvelle tournée vers le futur (Priez pour que mon mari m'aime). Tandis que le distique d'ouverture du chant 2 évoque quant à lui d'emblée un statut matrimonial : « Il y a plusieurs femmes au foyer / Mais toutes n'ont pas la même situation. ». C'est cette différence d'attaque qui fait que le premier chant peut être perçu comme un *kónyɔn bóndolon d̀̀nkili* et le second un *kúrubi d̀̀nkili* ; sinon, dans la suite, le reste du chant reprend les mêmes motifs dans des formes presque identiques.

Si, en situation d'oralité, un bon nombre d'œuvres restent malgré tout bien constituées stylistiquement et thématiquement et ressortissent par conséquent à un genre bien défini sans être interchangeables, on voit que cette recomposition d'un certain nombre d'autres, à chaque performance, à partir de motifs préétablis, favorise les translations génériques et l'indétermination des frontières de genres qui restent très perméables.

La perméabilité des frontières existe certes aussi en littérature écrite, mais elle est renforcée, comme on vient de le voir, dans le cas de la littérature orale, du fait que les critères de l'énonciation prennent le pas sur les critères de l'énoncé pour la détermination des genres. Un énoncé verbal ne suffit pas à définir un genre. Ce n'est que dans des conditions de communication données que celui-ci peut-être identifié sans confusion possible.

Références citées et bibliographie sommaire concernant les genres en oralité

- Bascom, W. - 1965, The Forms of Folklore : Prose Narratives, *Journal of American Folklore* 78, Austin, 3-20.
 - 1973, Folklore and the Africanist, *Journal of American Folklore* 86, Austin, 253-259.
- Ben Amos, D., - 1975, Folklore in African Society, *Research in African Literature* 6 (2), 165-198.
 - 1974, Catégories analytiques et genres populaires, *Poétique* 19, Paris, Seuil, 265-293.
- Bourdieu, P., 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil.
- Derive, J., - 1985, Vie et évolution des genres dans l'oralité africaine aujourd'hui, *Notre Librairie* 78, Paris, CLEF, 57-63.

- 1990, « L'Oralité africaine ou la littérature en kit », *Semper aliquid novi, littérature comparée et littérature d'Afrique*, GNU, Tübingen, 215-225.
- 1992, « La notion de champ littéraire dans une société africaine de littérature orale », *Le champ littéraire*, L'Oiseau de Minerve, Paris, Vrin, 107-111.
- 2001, « Musique, performance et genre littéraire dans la culture orale africaine », *Afrique, musique et écriture* (Gilles Teulié, ed.), Montpellier, Cerpanac, 13-22.

Dubois, J., 1986, *L'Institution littéraire, Introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, Bruxelles, Labor.

Dundes, A., (ed.), 1965, *The study of Folklore*, Englewood Clifts (N J), Practice Hall, 481p.

Foley, J. M., 1988, *The theory of Oral Composition*, Bloomington, Indiana University Press.

Jakobson, R.& Bogatyrev, P.,1973, Le folklore, forme spécifique de création, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 59-72.

Lord, A., 1960, *The Singer of the Tales*, Cambridge (Mass-USA), Harvard University Press.

Martin, J. B. et Decourt, N.(eds.), 2003, *Littérature orale. Paroles vivantes et mouvantes*, Lyon, PUL.

Ong, W. J., 1982, *Orality and Literacy, the Technologizing of the Word*, Londres, New-York, Methuen.

Parry, M., 1928, *L'épithète traditionnelle chez Homère*, Paris, Belles Lettres.

Todorov, T., 1978, *Les Genres du discours*, Paris, Editions du Seuil.