

Les formes brèves dans la littérature orale mandingue

Jean Derive, LLACAN

Pour traiter pareil sujet, la première question à se poser concerne la façon dont il faut en l'occurrence entendre le mot « forme ». Est-il à envisager ici comme une entité autonome, plus ou moins synonyme de « genre » (voire d'« œuvre ») ou bien, du fait d'une extension sémantique plus grande (et peut-être alors plus floue), doit-il nous inviter à considérer que l'expression « forme brève », notion clé de notre colloque, recouvre également les expressions idiomatiques ainsi que toutes les séquences formulaires constituant des unités séquentielles repérables et isolables dans l'énoncé de genres plus longs tels qu'épopées, contes, mythes, etc. ?

Si on prend le premier parti, restrictif, « forme brève » fait tout de suite penser à un certain nombre de genres convenus, largement représentés transculturellement :

- proverbes et autres formes parémiques (dictons, aphorismes divers...);
- devinettes et autres énigmes ;
- devises et blasons ;
- comptines et virelangues ;
- injures/bénédictions ;
- éventuellement berceuses (encore que ce genre ne soit pas toujours bref en toute culture)...

Mais, puisque nous parlons d'oralité, une autre question se pose aussitôt : la brièveté dont on parle se rapporte-t-elle à l'énoncé linguistique auquel on peut réduire l'œuvre ou à la performance orale ? Il n'y a en effet pas nécessairement coïncidence entre ces deux niveaux. Prenons l'exemple des chants qu'on rencontre dans la plupart des cultures orales africaines. Le plus souvent, ils se composent de deux ou trois phrases au maximum, mais celles-ci sont la plupart du temps répétées à l'envi, très souvent d'ailleurs dans le cadre d'une alternance entre un soliste (ou un duo, trio, etc.) et un chœur, plus vaste. Linguistiquement parlant, ces chants sont des formes brèves, mais si on les considère du point de vue de la performance, ils peuvent aboutir à un volume relativement important. S'agit-il de formes brèves ou non ?

On objectera que cette tension entre énoncé linguistique et performance n'existe pas pour beaucoup d'autres genres, comme le proverbe par exemple, où dans son emploi courant il y a coïncidence entre un énoncé bref et une performance brève. Mais que dire alors des joutes de proverbes ou des « cordes à proverbes » pratiquées dans certaines sociétés ? Sont-elles encore des formes brèves ? Qu'est-ce qu'il faut prendre comme unité pertinente ? Chaque proverbe individualisé ou l'enfilade de proverbes de la performance ? La question n'est pas de pure rhétorique. Elle concerne la problématique de la notion de séance. N'est-ce pas ce niveau qui, en oralité, est pertinent pour qu'on puisse, en certains cas, parler de l'exécution d'une œuvre ?

Beaucoup de genres brefs en effet, comme la devinette, la chansonnette, se disent normalement en séance. Envisagée du point de vue de la performance, la forme n'est donc pas forcément brève si c'est bien l'ensemble de la séance qui est pris comme unité de référence. C'est que la séance n'est pas une simple juxtaposition aléatoire de devinettes ou de chants. Elle peut obéir à une construction – même inconsciente – allant par exemple du plus simple au plus complexe ou encore articulant les thèmes par contiguïté sémantique. Ce type de structuration fait de la séance en tant que telle une sorte d'œuvre au second degré, avec sa

cohérence propre. Quelle est alors la différence radicale entre les énoncés formulaires de chaque devinette ou chant individualisés de cette séance et les séquences formulaires qu'on rencontre de façon récurrente tout au long de l'énoncé de genres d'un volume plus important, tels que les contes, les mythes, les chroniques, les récits épiques ? La question mérite d'autant plus d'être posée qu'une communication de ce colloque est intitulée justement : « Le conte, lieu de prédilection des formes brèves ».

Cette prise en compte de la séance efface en partie la frontière entre genres brefs et séquences formulaires des genres longs, frontière d'autant plus floue que beaucoup de ces genres longs enchâssent en leur énoncé des genres brefs tels que proverbes et devises, qui peuvent aussi s'énoncer de façon autonome. Cette circulation permanente entre genres brefs et genres longs constitue d'ailleurs un système non clos une fois pour toutes. Il est en perpétuelle évolution dans le cadre d'un phénomène dialectique. On a souvent observé par exemple que, dans les cultures orales, les récits, les chants étaient truffés de « formes proverbiales » susceptibles de s'énoncer par ailleurs de façon autonome dans le cadre du genre « proverbe ». Mais cet enchâssement des formes proverbiales dans les genres longs ne sont pas forcément tous des collages puisés dans le répertoire établi des proverbes. Cela peut fonctionner dans l'autre sens, à savoir qu'un aphorisme né dans un conte ou une épopée peut, par le succès qu'il aura auprès du public, intégrer ensuite le répertoire des proverbes. C'est ce qui s'est passé en France avec les Fables de La Fontaine qui ne relèvent certes pas de l'oralité, mais qui ont été écrites à partir d'une tradition orale et qui ont connu aussi, après leur écriture, certaines formes de transmission populaire orale. Beaucoup des aphorismes créés par l'auteur dans ses moralités sont aujourd'hui employés comme de véritables proverbes. Qu'on songe par exemple aux maximes suivantes :

« On a souvent besoin d'un plus petit que soi » (*Le lion et le rat*)

« Rien ne sert de courir, il faut partir à point » (*Le lièvre et la tortue*), etc.

Pour ma part, le critère pour sélectionner les formes brèves dont je vais parler, celles du patrimoine oral de l'ensemble de civilisation manding, sera celui de la possibilité d'une autonomie d'emploi dans la pratique sociale effective. Ce n'est pas un critère de logique ni de sémantique, mais un critère d'usage. Je vais donc m'intéresser à des formes qui, même si certaines d'entre elles (devises, proverbes) sont susceptibles de farcir des genres longs, peuvent avoir un emploi autonome également attesté dans le cadre d'un genre bref institutionnellement reconnu et interprété naturellement en certaines occasions.

Un dernier mot, dans le cadre de ces considérations générales introductives sur le statut accordé aux formes brèves, non pas chez les usagers, mais chez les chercheurs en oralité. Dans ce milieu, il est d'usage que la forme brève soit considérée comme relevant d'un genre mineur, voire marginal, d'intérêt secondaire en tout cas. Il est peu étudié par comparaison avec les genres réputés nobles, sensiblement plus longs : épopées, contes, mythes... Pourtant, si on veut bien y inclure les chants cérémoniels, au nom de la brièveté linguistique de leur énoncé, dans les sociétés africaines de tradition orale, les formes dite « brèves » représentent la plupart du temps environ quatre-vingt pour cent des genres du patrimoine. Et il n'est pas évident que cette marginalité où le monde de la recherche a relégué les formes brèves (à l'exception notable du proverbe) corresponde au point de vue autochtone, celui des usagers.

C'est ce point de vue de l'usager que je voudrais envisager maintenant, dans le système de représentation des genres d'une société spécifique dont j'ai particulièrement étudié la littérature orale, celle des Dioula de Côte-d'Ivoire qui appartient à l'ensemble culturel manding.

Comme formes brèves attestées dans des genres propres au patrimoine oral de cette société dioula, je retiendrai les genres suivants :

- **le chant de devise** (*lásiri d̀nkili* en dioula; *f̀asa* en bambara)

Ces petits énoncés brefs évoquent en principe l'ancêtre glorieux de la lignée à laquelle appartient le destinataire du chant. La devise se compose seulement d'une ou deux périphrases conventionnelles qui désignent allusivement l'ancêtre en question aux yeux de l'auditoire qui connaît les codes. Cette évocation a pour fin d'honorer le récepteur du chant, sur qui est censé rejaillir la gloire de cet ancêtre prestigieux. Ces devises, en principe toujours chantées, peuvent se retrouver enchâssées sous forme de collages dans des œuvres plus longues, en particulier dans des chroniques historiques et récits épiques, mais elles font également l'objet d'un emploi autonome, sous le nom de *lásiri d̀nkili*, lorsqu'on veut publiquement louer quelqu'un à l'occasion d'une quelconque cérémonie officielle;

- **le proverbe** (*lámara* en dioula, *nsàna* en bambara)

Leur usage relève du même type de fonctionnement que celui des devises. Chez les Dioula comme ailleurs, les proverbes abondent, sous forme de collages, dans les contes, les chants divers, les poèmes épiques (récits historiques ou cynégétiques). Ils composent même parfois à eux seuls le texte de certains chants brefs à caractère cérémoniel. Mais eux aussi forment cependant un répertoire repérable dans le cadre d'un genre identifié et nommé et ils sont susceptibles d'avoir un usage autonome. Dans la pratique sociale, il est tout à fait courant de dire un proverbe isolé s'appliquant à chaud à une situation donnée ;

- **toute une série de petits chants à l'énoncé minimal** (composé d'une phrase ou deux qui ne sont parfois autres qu'un proverbe ou un aphorisme). On peut les classer en trois catégories principales :

- les chants de danse (*d̀n d̀nkili*)
- les chants de masques (*d̀ d̀nkili*) qui s'énoncent dans le cadre d'un culte particulier)
- les chants cérémoniels : chants de mariage (*k̀nyon d̀nkili*), chants de baptême (*d̀nsagali d̀nkili*), etc. Il en existe une dizaine de catégories chez les Dioula ;

- * **les devinettes et énigmes** (*nt̀lenk̀r̀b̀b̀* en dioula, *nt̀len* en bambara) ;

- * **les comptines** (*t̀olon d̀nkili*) ;

- * **les virelangues** (*k̀n gb̀n ỳlema k̀n*, périphrase signifiant « qui plante la tête à l'envers ») : en l'occurrence, une sorte de verlan.

Ces différents genres viennent d'être énumérés selon un ordre hiérarchique d'estime par les usagers.

Parmi eux, les chants de devise représentent donc le genre le plus prisé. C'est le genre noble par excellence. On connaît l'importance de la louange dans les sociétés ouest-africaines, en particulier au Manding. C'est cette louange, par l'honneur qu'elle confère à celui qui la reçoit qui fait l'homme social.

Les proverbes sont aussi une forme très appréciée dans ces cultures et il est inutile de s'étendre sur cet état de fait bien établi.

Pour ce qui est des chants, tout dépend du prestige du rituel auquel ils se rapportent, mais leur valeur sociale est dans l'ensemble largement reconnue. Comme on y retrouve de nombreux proverbes, le prestige de ce genre rejaillit également sur eux.

Les moins prisés sont les trois derniers genres. Ils sont unanimement considérés comme des genres ludiques de peu d'intérêt. Le fait qu'ils soient intrinsèquement liés à l'univers enfantin ou, au mieux, adolescent (pour ce qui est des devinettes), n'est sans doute pas pour rien dans cette appréciation.

On ne peut donc pas dire que ni quantitativement (avec l'inclusion des chants, une quarantaine de genres sont concernés), ni qualitativement, les formes brèves retenues concernent une part négligeable du patrimoine de la littérature orale dioula.

En apparence, il y aurait dans cet ensemble une coupure entre les trois premières formes, aux fonctions culturelles reconnues et valorisées, et les trois dernières, considérées au mieux comme ludiques, mais sans autre utilité sociale reconnue. Cela montre donc que, chez les Dioula au moins, la forme brève n'est pas corrélée à un indice d'estimation de la valeur des genres : deux formes brèves, les chants de devise et les proverbes, sont parmi les genres les plus valorisés du patrimoine de tradition orale dioula, alors que trois autres (devinettes, comptines, virelangues) sont tout au bas de la hiérarchie des genres dans la représentation taxinomique locale.

La forme brève en soi n'est donc pas un critère de valorisation ou de dévalorisation des genres, puisqu'on en retrouve aux deux bouts de l'échelle.

Est-ce à dire que dans la culture orale dioula, on doit considérer que trois genres brefs remplissent des fonctions culturelles importantes, tandis que les trois autres n'en auraient pas, hormis leur fonction ludique reconnue ?

Pour creuser un peu la question et affiner ce tableau de première apparence, il est bon de la resituer dans le contexte de la représentation autochtone d'un champ spécifique de la parole de tradition consignée dans des répertoires de genre et constituant un patrimoine de tradition orale. Y a-t-il dans la conscience collective dioula un champ de la littérature orale qui serait susceptible d'être plus ou moins mis en correspondance avec le champ de la littérature dans les sociétés de culture écrite ?

Il n'y a certes pas de discours théorique sur la question qui pourrait ressembler aux gloses de la critique littéraire. Toutefois, une exploration ethnolinguistique des termes et expressions consacrées du domaine peut éclairer à ce propos. Dans leur pratique discursive, les Dioula distinguent conventionnellement deux grandes catégories d'énoncés.

D'une part, il y a ceux qu'ils appellent les *kúma gbé*. L'expression signifie « parole claire », le qualificatif étant à entendre selon la même acception que celle qu'on lui prêterait en français : elle s'applique à des discours qui sont immédiatement accessibles au récepteur et qui n'exigent pas, pour être compris, des connaissances autres que linguistiques. Il s'agit des discours de la communication contingente, celle de la vie courante.

D'autre part, il y a l'ensemble des énoncés qu'ils désignent par le terme de *kúma kòro* qui signifie quant à lui « parole vieille » ou « parole ancienne ». Il se rapporte, comme le suggère l'expression même, à l'ensemble des discours formatés du patrimoine de tradition orale, qui sont classés dans des genres identifiables.

On remarque tout de suite que cette opposition des deux expressions qui servent à discriminer deux catégories de discours n'obéit pas à un critère de logique sémantique. Le clair ne s'oppose pas en effet par lui-même à l'ancien. Dans le cadre d'une stricte logique sémantique, on aurait plutôt attendu une opposition du type « parole claire » vs parole obscure ». Mais, en même temps, ce décalage dans l'opposition symétrique permet d'en enrichir la portée sémantique. Si les discours anciens, c'est-à-dire les discours de tradition, se distinguent de la parole claire, c'est que précisément eux ne sont pas clairs. Cela ne veut naturellement pas dire qu'ils sont confus, mais plutôt qu'ils sont hermétiques car cryptés par des codes autres que linguistiques. Les Dioula ne sont d'ailleurs pas les seuls à connaître dans leur langue ce genre d'opposition. Beaucoup de sociétés africaines de tradition orale font des distinctions du même genre, comme les Mossi du Burkina Faso, par exemple, qui opposent des

gómd fáato (paroles de peu de consistance) à des *gómd págdo* (paroles à coque) avec les mêmes valeurs de référence.

Il ressort donc de tels couples d'opposition qu'un peu partout la parole de tradition orale demande à être « décortiquée » et qu'elle n'est pas accessible avec la connaissance du seul code linguistique. Elle fait l'objet d'un surcodage dont la maîtrise est nécessaire pour qu'elle puisse être saisie et appréciée à sa juste valeur. Quels sont les éléments de ce surcodage ? J'en distinguerai trois principaux :

- la contextualisation culturelle (connaissance de l'histoire, connaissance des pratiques et des rituels) qui crée la complicité culturelle ;

- les processus de détournement, c'est-à-dire l'ensemble des processus imageants (métaphores conventionnelles avec leurs réseaux d'analogies, homothèses...) qui permettent de passer du propre au figuré ;

- le façonnage formulaire : il s'agit de la création de séquences formellement remarquables dans l'ordre du signifié (figures de symétrie sémantiques) ou dans l'ordre du signifiant (figures de symétrie phonétiques).

Dans la culture verbale dioula, tous les énoncés appartenant au patrimoine de littérature orale (c'est-à-dire à l'ensemble des *kúma kàrwɔ*), quel que soit le genre (bref ou long), sont à l'évidence surdéterminés par des procédés de surcodage qui alternent ou se cumulent. Maîtriser la littérature orale, comme créateur ou comme consommateur, c'est avoir la maîtrise de ces procédés.

*

Voici maintenant quelques illustrations de ces différents modes de surcodage dans le cadre de quelques-uns des genres retenus ici comme formes brèves.

Exemple de chant de devise :

í ní kóngo jàrafagabara, Baro
Salut à toi, tueur de lion, Baro

à ní kóngo, gbánbelefagabara, Baro
Salut à vous (à = marque de respect), tueur de gbanbélé, Baro

Il s'agit d'un chant de devise destiné à louer un membre de la famille Baro à Kong (sous-préfecture de Côte-d'Ivoire et capitale d'un royaume dioula aux XVIIIe et XIXe siècles) par l'évocation d'un de ses plus glorieux ancêtres. Celui qui est évoqué ici est l'imam Baro, le compagnon de Sekou Watara, le conquérant dioula de la région et le fondateur du royaume de Kong. Mais pour saisir l'allusion, des connaissances historiques sont nécessaires.

La première périphrase, au-delà d'un signifié clair, trouve tout son sens quand on sait que la tradition rapporte qu'un jour l'imam Baro a capturé un lion et est venu le sacrifier au village. Quant à la seconde apostrophe, elle a une valeur davantage polysémique. En dioula, le terme « *gbánbele* » désigne l'homme roux, celui qui tire vers l'albinos. Or l'imam Baro est réputé avoir tué à proximité de Kong un génie du fleuve malfaisant dont on rapporte qu'il s'agissait d'un génie rouge (*jíne wùlen*). Plusieurs informateurs ont formellement fait un lien entre cet exploit prêté à l'imam et la périphrase « tueur de gbanbèle ». Mais il faut aussi

savoir que le roi païen local défait par Sekou Watara au moment de la fondation du royaume de Kong s'appelait, d'après la tradition orale, Lasiri Gbanbele (peut-être justement parce qu'il était roux). L'imam Baro, qui a assisté Sékou dans tous ses combats pourrait donc aussi être le tueur de ce Gbanbele-là. On remarquera par ailleurs la symétrie des deux séquences du distique de ce chant qui en fait un énoncé éminemment formulaire.

Exemple de chant bref :

Il s'agit en l'occurrence d'un chant de *kírubi* dont les femmes ont le monopole et dont elles se servent à l'occasion pour régler leurs comptes : avec leur mari, leur belle-famille, leur co-épouse ou une autre personne de leur entourage.

E cè byé dàngo, Daora Mawa,

Hé, couverture de tous les hommes, Mawa de Daora (Daora est un quartier de Kong),

Lòndari kó í yé m̀̀g̀ori wári dí ó,

Tes hôtes te demandent de rendre l'argent des gens,

E bón byé jánda, Daora Mawa,

Hé, porte de toutes les maisons, Mawa de Daora,

Lòndari kó í yé nà ní wári yé.

Tes hôtes te demandent de rapporter leur argent.

Ce chant évoque une célèbre courtisane de Kong qui aurait vécu au tout début du XXe siècle. La tradition rapporte que les hommes qu'elle avait ruinés en l'échange de ses charmes avaient fini par se révolter et par exiger d'être remboursés. C'est la connaissance de cette anecdote réputée historique qui donne tout son sens à ce chant aujourd'hui utilisé par une femme qui veut en accuser indirectement une autre de frivolité excessive. Ce chant est assez emblématique des différents modes de surcodage qui ont été évoqués, puisqu'il est crypté à la fois par :

la connaissance du contexte culturel ;

la présence de métaphores représentant la courtisane comme objet sexuel (couverture, porte) ;

le travail de façonnage formulaire. On peut à cet égard remarquer le parallélisme croisé des distiques combiné à un jeu subtil de variantes en chacun d'eux, à la fois dans l'ordre du signifié et dans celui du signifiant (paronomases).

Exemple de proverbe

Il est bien connu dans toutes les sociétés que le proverbe, c'est la parole détournée par excellence et que les énoncés proposés dans le cadre de ce genre offrent des illustrations prédicatives qui ne valent pas pour elles-mêmes, mais qui sont susceptibles de renvoyer, par analogie, à une infinité de situations correspondant à un principe érigé en vérité générale. Soit le proverbe suivant :

dén d̀̀g̀oma yé sé b̀̀ndo rá d̀̀n ná,

Le petit enfant sait rentrer dans le grenier,

C̀̀k̀r̀ba ỳ̀r̀e bóro yé sé sánajura mà.

C'est tout de même la main du vieillard qui tient la corde en haut.

Avec ce proverbe, on retrouve les trois éléments habituels du surcodage :

- la connaissance du contexte culturel ; pour comprendre ce proverbe, il faut avoir une idée de ce que sont les greniers en Afrique de l'Ouest (des silos cylindriques) et de la façon dont on y pénètre pour aller puiser le grain : il s'agit d'abord de monter par une échelle rudimentaire, puis une fois le silo décoiffé de son toit conique de paille tressée, de se laisser glisser à l'intérieur au moyen d'une corde qui aidera ensuite à remonter à condition que quelqu'un la tienne en haut de l'échelle. Il est évident que, pour ce type d'opération, l'enfant, plus lesté et plus léger, est mieux qualifié que le vieillard, souvent perclus. Il n'empêche qu'il faut un adulte expérimenté pour tenir ferme la corde le long de laquelle il remontera avec sa provision de grain. Ce n'est certes pas nécessairement un vieillard qui tient ce rôle, mais le proverbe a choisi cette figure pour renforcer l'opposition jeune /vieux et prendre ainsi sa valeur d'emploi. Le jeune peut avoir tendance à mépriser le vieillard, loin de le valoir au plan de l'agilité. Il n'empêche que celui-ci sera en mesure de lui rendre service sur d'autres plans. Le proverbe s'utilise pour inviter à la solidarité quelqu'un dont la prétention est trop grande, en lui rappelant que chacun, selon son statut, peut avoir son utilité ;

- l'homothèse : dans ce type de figure, le processus métaphorique repose moins sur l'analogie d'éléments terme à terme que sur l'analogie de leur relation. Ce proverbe n'est évidemment pas un discours sur les relations des enfants et des vieillards, mais le type de relation qu'ils entretiennent lorsqu'ils collaborent pour aller chercher du grain est l'image de l'intérêt d'une collaboration entre des personnes qui ont des qualités ou des compétences complémentaires ;

- la composition formulaire : les parallélismes phoniques sont patents entre les deux parties du proverbe qui forment autant de paronomases (*déndógoma/cèkɔrɔba* ; *yé sé /yèrɛ/yé sé* ; *bòndo/bóro* ; l'assonance en « a » à la fin de chacune des deux séquences).

Si on considère maintenant les trois genres brefs qui sont peu valorisés par l'usage social, devinettes, comptines et virelangues, on va s'apercevoir que, s'ils sont réputés sans enjeu social autre que ludique, ils s'élaborent selon les mêmes processus de surcodage, notamment le processus imageant.

Enigmes et devinettes

Celles-ci ne peuvent se résoudre que par une prise de conscience des différentes formes d'analogie qui sont susceptibles de fonder le processus métaphorique. Ce sont ces « motivations » de la métaphore que l'auditoire est invité à retrouver par induction. De quoi les éléments proposés dans l'énoncé énigmatique peuvent-ils bien être la métaphore ? Le récepteur envisage alors les différents types de motivations possibles. Par exemple :

- *Motivation par analogie formelle*

kóngo céra, tógon sèn kélen.

Au milieu de la brousse, un mât de hutte.

La réponse à cette devinette est : « le champignon » (*fyénan*), parce que les petits abris de brousse pour les travaux des champs, construits avec un mât central surmonté d'un petit toit de paille conique, ont une forme qui fait plus ou moins penser à un champignon.

síra kán, jèse fin.

Sur mon chemin, un fil noir.

La solution de l'énigme est cette fois les fourmis magnans (*kúran*) qui traversent le chemin en colonne ressemblant à un gros fil noir.

- *Motivation par analogie fondée sur des critères autres que la ressemblance formelle entre comparant et comparé*

Súnguru cé á nyì, tólon té kún à rá.

La jeune fille est belle, (mais) on ne peut jouer avec elle.

Réponse : le plant d'igname (*kúfalen*). Le plant d'igname est en effet réputé très fragile et il ne faut surtout pas trop le manipuler sous peine de courir le risque de le faire crever. Ici, il n'y a aucune analogie formelle a priori entre la jeune fille et la plante. Si la première a été choisie comme support imagé pour la seconde, c'est parce qu'elle aussi, lorsqu'elle est belle, on peut avoir la tentation de toucher (« jouer » est en effet ici à prendre comme une allusion euphémique aux caresses amoureuses) . En outre, la jeune fille (vierge) peut apparaître assez naturellement comme un être délicat et fragile (comme le plant d'igname) qu'on doit respecter et traiter avec ménagement, sans brutalité.

- *Motivation par analogie inversée*

Bá fànin bé té té té, n dónna à rá, à má n kùnun,

Le fleuve est rempli à ras bord, je suis entré dedans, il ne m'a pas englouti,

n nàna kí yé à wógi, à kà n kùnun.

Je me suis mis à le vider, il m'a englouti.

Réponse : le grenier (*bòndo*). Lorsqu'on va chercher du grain dans ces silos cylindriques et qu'ils sont pleins, on émerge largement du cylindre. Lorsqu'ils sont vides aux trois quarts, le corps de celui qui va puiser le grain disparaît complètement à l'intérieur du cylindre et il doit remonter par une corde. L'équation faite ici entre le grenier et le fleuve qui devient son représentant dans l'énigme proposée tient justement au fait qu'ils ont des propriétés inverses. Lorsque le fleuve est à son plus bas niveau, on en émerge, alors que quand il est plein il engloutit celui qui y pénètre. Cette opposition des deux éléments en équation permet de donner à l'énoncé énigmatique un caractère paradoxal destiné à intriguer encore davantage le récepteur de la devinette. Dans cette illustration on remarquera aussi l'épiphore inversée (*à má n kùnun/ à kà n kùnun*) qui donne à la devinette son allure symétrique.

- *Motivation par analogie relationnelle complexe*

Kòno cényegelen sìginin yíri cényegelen.

Un oiseau malingre installé sur une branche malingre.

Réponse : la réclamation d'une dette entre deux pauvres (*fàgantán fíla jùru káni*). Dans un tel cas, le fonctionnement imageant ne peut se comprendre par des équations terme à terme hors contexte. Si effectivement on voit bien l'analogie naturelle qu'il peut y avoir entre la maigreur des deux protagonistes de la formule et leur pauvreté (en français on parle couramment de « maigres ressources »), il n'y a en revanche aucune raison pour que l'oiseau soit a priori la métaphore du créancier, ni que la branche d'arbre soit celle du débiteur. Cette équation ne fonctionne pas par elle-même. Ce sont leurs positions respectives dans ce contexte

qui en font l'image d'une relation entre un créancier et son débiteur. L'oiseau perché enserre la mince branche entre ses pattes comme le créancier a entre ses mains le sort du débiteur (on dit souvent qu'il le tient à la gorge). On retrouve ici la figure de l'homothèse déjà rencontrée à propos du proverbe.

Souvent, de ce point de vue de la motivation du processus imageant, les mauvaises réponses proposées par l'auditoire aux énoncés énigmatiques des devinettes sont éclairantes. Elles sont en effet révélatrices des mécanismes inductifs mis à l'œuvre dans les processus mentaux de ceux qui cherchent à résoudre l'énigme. Comme le montre bien, dans ce même volume, la contribution de Graham Furniss, la devinette propose une équation entre deux éléments (si l'on veut le « devinant » et le « deviné ») et le jeu consiste pour l'auditeur à trouver le second à partir du premier, en découvrant parmi la gamme des propriétés du devinant, quelle est celle qu'il partage avec le deviné. Mais comme la gamme de traits du devinant est souvent étendue, une multiplicité d'équations sont parfois possibles, ce qui explique la possibilité de mauvaises réponses « intelligentes ».

Comptines

Chez les Dioula comme ailleurs, les comptines (*tólon d̀nkili*), sont chacune attachées à des jeux spécifiques et ne sont pas compréhensibles en dehors de ce contexte.

Comptine du petit pigeon vert (*t̀gannin kó*)

T̀gannin kó, t̀gannin kó, t̀gannin kó... (ad libitum), hó
Le petit pigeon vert dit, le petit pigeon vert dit..., ho

A dónna
Il est rentré (au nid)

T̀ganin k̀reyongon b́anna.

Le petit pigeon vert n'a plus d'adversaire. (ce dernier verset se chante quand tous les concurrents sont éliminés).

Explication du jeu auquel se rapporte cette comptine : Au début, les enfants sont disposés en ligne, à l'exception d'un seul qui leur fait face. Ceux qui sont alignés doivent battre des mains en rythme et pendant ce temps-là celui qui est seul doit réussir à intercaler sa propre main dans les paumes d'un de ses camarades avant que celui-ci ne les referme. Cette main qui réussit à pénétrer entre les deux autres est figurée dans le chant par le pigeon qui rentre au nid (d'où le verset 2, « il est rentré » qui ne se dit que lorsque la main a pu s'intercaler). A chaque fois que le « pigeon vert » réussit, le concurrent auquel il a eu affaire et éliminé. C'est ce qui explique le dernier verset de la comptine qui ne se dit qu'à la toute fin du jeu.

Comptine du *burubaraburu*

Burubaraburu,
Bourabarabourou,

Kurubari ỳre kó : n d̀ dá nyíni,
C'est Coulibaly qui dit : je cherche une ouverture,

Bà kà dòn à rá,
Le cabri se met à entrer dedans (dans le cercle),

Bàkərənin sàma kà nà à dòn à rà.
Tire le petit cabri, qu'il y entre à son tour.

Bàkərənin, plú !
Petit cabri, plouf !

Explication du jeu de *burubaraburu* : les enfants forment un cercle et se tiennent par la main. L'un d'eux se trouve au milieu du cercle. Pendant toute la durée du chant, chaque enfant doit balancer régulièrement un pied qui se trouve donc alternativement à l'intérieur ou à l'extérieur de la circonférence. Lorsque la chanson s'arrête, chacun doit aussitôt immobiliser son pied dans la position où il se trouve. Celui qui est au milieu a alors le droit de saisir une des jambes qui se trouvent immobilisées à l'intérieur du cercle. Celui dont le pied a été ainsi attrapé est tiré pour venir remplacer le premier au milieu du cercle. Ce sera à son tour de lancer le chant et d'attraper, si possible la jambe d'un de ses camarades pour se libérer.

Ce type de chansonnette, aussi bien la première que la seconde, a un signifié mais ne prend de sens que par rapport à une situation donnée, exactement comme pour les proverbes ou pour les chants rituels. De telles pratiques apprennent aux enfants à contextualiser les discours du patrimoine.

Virelangues (*kùn gbàn yèlema kán*)

Des exercices de virtuosité comme ces petits énoncés construits selon un principe qui rappelle un peu celui du verlan obligent à une attention particulière au signifiant qui prépare à la maîtrise du style formulaire en rendant sensible à la distribution des sonorités dans le discours.

Les *kùn gbàn yèlema kán* ne sont pas, à la différence du verlan, un simple procédé de construction inversée susceptible de s'appliquer à n'importe quel énoncé. Il en existe bel et bien un répertoire (comme pour les virelangues : « un bon chasseur doit savoir chasser sans son chien ») destiné à sensibiliser les enfants au signifiant, puisqu'à partir d'un signifiant a priori incompréhensible, il s'agit, à l'aide du code, de rétablir le véritable énoncé.

Exemple de *kùn gbàn yèlema kán* du répertoire dioula

Reke rakagomo an be rikira an
Véritable énoncé : *N kéré án kàramogo bé án kírira*
Je (te) dis que notre maître est en train de nous appeler

Un tel énoncé, dont on remarquera au passage qu'il se rapporte à l'univers quotidien des enfants, rend sensible aux chiasmes sonores et à la paronomase, figures du signifiant qui travaillent la plupart des genres du patrimoine dioula de tradition orale.

*

Ces quelques illustrations montrent bien que ces genres brefs ludiques, apparemment sans fonction culturelle, constituent en fait pour les plus jeunes une excellente propédeutique à l'apprentissage du fonctionnement surcodé du langage stylistiquement travaillé propre à la

littérature orale. Les énoncés y sont toujours surdéterminés par au moins un des codes métalinguistiques que nous avons évoqués (celui du contexte culturel, celui de l'image, celui de la formule), le plus souvent, à des degrés divers, par les trois à la fois. Ils ne sont donc pleinement compréhensibles que dans la mesure où le récepteur a accès à ces codes de second degré.

La vanité de ces genres n'est par conséquent qu'apparente. Ils préparent les jeunes au maniement des *kíma kòrɔ*, autrement dit de la littérature orale, aussi bien comme créateur potentiel que comme consommateur, en les initiant à un type particulier de rapport au langage qui est celui des œuvres de la tradition orale.

Références bibliographiques

Jean Derive, - 1978, « Le chant de kurubi à Kong », *Annales de l'Université d'Abidjan*, série J, fasc. II, 85-114.

- 1980, « La Maison éclatée, devinettes dioula », *Recueil de littérature manding* (G. Dumestre, éd.), ACCT, Paris, 182-214.

- 1987, *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale. L'exemple des Dioula de Kong*, collection « Sciences Humaines », série « Archives et documents », Paris, Institut d'Ethnologie.