

pour une approche socio-linguistique

quelques réflexions à p

Les orientations de travail qui seront proposées ici pour un type d'approche possible de la littérature orale, sont celles que nous essayons d'appliquer dans le cadre d'une recherche menée depuis trois ans sur le fonctionnement actuel des diverses formes de littérature populaire à Kong, petite ville Dyula (1) de 2 500 habitants, au Nord-Est de la Côte-d'Ivoire, et c'est donc à cette expérience précise que nous nous référerons essentiellement.

recherche d'une définition du domaine littéraire en matière d'oralité

La toute première mise au point à faire, lorsqu'on prétend conduire une recherche sur la littérature orale, est de définir avec précision les limites de son domaine de travail. L'usage du terme implique en effet nécessairement un choix sur ce qui, parmi la production globale de la parole, relève de la littérature, et on peut se demander si, chez tous les chercheurs, ce choix est le fruit d'une analyse réfléchie, ou s'il est plutôt naturellement dicté par des a priori idéologiques plus ou

moins conscients. Si on considère ce qui se publie généralement sous la rubrique « littérature orale », force est de constater que la plupart du temps le choix est singulièrement restrictif : en ce qui concerne l'Afrique, les contes occupent plus de 50 % de la production, et on atteint très vite les 90 % si on inclut les devinettes, les proverbes et les épopées. Il suffit de se référer à l'importante bibliographie de Veronika Görög-Karady pour s'en convaincre (2). On remarquera que tous ces « genres » habituellement représentés dans les publications, sont précisément ceux qui ont un équivalent dans la culture occidentale ou, au mieux, universelle, et peuvent être classés sous des rubriques connues et nommées dans les diverses langues européennes, notamment anglais, allemand et français, qui sont les principales langues dans lesquelles les recherches menées en ce domaine ont été publiées. On peut donc se demander si au départ, à une époque où c'était essentiellement des chercheurs européens qui menaient ce type de travaux, il n'y a pas eu un certain ethnocentrisme de la recherche, qui a conduit à limiter la « littérature » de la parole africaine à des formes déjà reconnues de la culture de l'Occident, celui-ci prétendant de toute façon édicter les lois de la culture universelle, y compris dans le domaine de la littérature. Et il semble que l'habitude, une fois prise, soit restée.

Nous pensons qu'il faut se défier d'une telle attitude et qu'il est naturellement préférable de chercher à définir la littérature selon des critères propres à la société qu'on étudie, plutôt que par référence à un archétype posé plus ou moins comme universel (3). Cela n'exclut naturellement pas la possibilité d'établir des correspondances entre certains types de parole relevés dans une société, et certains genres existant dans d'autres cultures, parfois même universellement, lorsque cela est pertinent. Mais il faut se méfier des analogies réductrices, et en tout état de cause, celles-ci devraient plutôt être un aboutissement qu'un point de départ, tenant lieu d'hypothèse de travail.

Un telle prudence nous semble d'autant plus nécessaire qu'en Europe, l'idéologie dominante a eu tendance à proposer une définition très restrictive du concept de littérature, fondée sur des valeurs qui aboutissent à la mise en place d'une sorte de panthéon, d'où se trouve exclue ce que la critique se voit contrainte d'appeler la paralittérature, attitude particulièrement mal adaptée à l'approche des formes de littérature populaire.

Certes, pour l'Afrique, les critères d'entrée au panthéon pourront ne pas être les mêmes, mais d'autres formes de conservatisme sont susceptibles d'apparaître. Ainsi, par exemple, toute une idéologie fixiste de la pureté traditionnelle, courante

(1) La transcription des noms dyula dans cet article se fera selon les conventions arrêtées par l'Institut de linguistique appliquée d'Abidjan et la Société internationale de linguistique, afin d'harmoniser les règles de transcription phonologique des langues de Côte-d'Ivoire. Les tons ne sont pas mis sur les noms propres.

(2) V. Görög-Karady : « Littérature orale africaine : bibliographie analytique » Cahiers d'Études africaines : 21, VIII-3, pp. 453-501 ; 36 IX-4, pp. 641-666 ; 40 X-4, pp. 583-61 ; 45 XII-1, pp. 174-192.

(3) De ce point de vue les recherches menées en Côte-d'Ivoire par le G.r.t.o. (Groupe de recherche en tradition orale) et coordonnées par B. Zadi sont particulièrement intéressantes.

stique de la littérature orale africaine

s à partir d'une recherche

chez les ethnologues d'une certaine génération, a pu conduire à masquer l'évolution de certains genres, voire à éliminer du domaine littéraire certains types de parole, sous prétexte qu'ils étaient apparus tardivement dans l'histoire de la société.

Nous avons, quant à nous, choisi, comme hypothèse de travail, une conception beaucoup plus extensive de la notion de littérature, dans le domaine de l'oralité, en regroupant sous ce terme, par opposition aux autres formes de parole, tout type de parole culturalisée, c'est-à-dire informé par des conventions sociales précises, répertorié comme tel par la société d'origine, et produisant par conséquent des messages surcodés, construits selon les lois d'une rhétorique particulière, qui sont susceptibles d'être classés sous une rubrique spécifiquement nommée par la langue du groupe étudié (4). On pourrait ajouter que ce sont des discours où la fonction poétique, au sens que lui donne Jakobson, c'est-à-dire l'importance accordée à la forme même du discours, joue un rôle prépondérant.

Selon une telle optique, le domaine qui est offert au collecteur et à l'analyste de littérature orale est alors beaucoup plus vaste. La plupart du temps, il inclut de nom-

breux « genres » qui permettent de donner de la littérature orale négro-africaine une vision infiniment plus riche et plus variée que celle, un peu caricaturale, qui en a été souvent présentée, et qui se limite aux contes, proverbes, devinettes, et, dans le meilleur des cas, des formes épiques (5). La nomenclature et la distribution de ces genres varieront bien entendu selon la nature de la société étudiée, mais dans beaucoup de cas on trouvera par exemple des formes de parole (très souvent liées à la musique, et chantées) relatives au sacré, ou encore liées à certaines des grandes cérémonies qui ponctuent généralement la vie d'un individu : rituel de naissance, circoncision, mariage, funérailles, pour ne s'arrêter qu'aux cas les plus généraux. Il existe également souvent des genres de paroles liés à certains type d'activités, tels que les chants agricoles, ou les chants de chasseur, qu'on trouve dans de nombreuses sociétés.

Le simple exemple de Kong illustrera suffisamment l'extrême varié du domaine littéraire, tel que nous l'avons défini.

Outre les paroles classiquement reconnues comme littéraires : les ntálen, les ngálen kúma (contes éthnologiques, mythes) les ntálen-kórobo (genre qui englobe à la fois des devinettes et les récits à énigmes), les lámara (maximes plus ou moins symboliques qui recoupent en partie le concept de proverbe).

On trouve d'autres types de paroles pouvant être également considérés comme de véritables genres littéraires, dans la mesure où ils forment des ensembles cohérents, opposables à d'autres ensembles, selon des critères rhétoriques, stylistiques, thématiques, ou encore, liés aux conditions de production (6), chacun de ces différents ordres étant susceptible de se combiner avec les autres. **On peut ainsi distinguer :**

. les kúma-kóro tigi (autre type de maximes symboliques utilisées lorsqu'on veut blesser quelqu'un de façon allusive);

. les kó kór, qu'on appelle aussi à Kong kúma kóro (récits historico-légendaires concernant l'histoire des différentes familles qui peuplent la ville). Ce type de parole intéresse, bien entendu, au premier chef l'historien, qui y trouve une source de renseignements précieux, mais on peut dire, sans impérialisme excessif de la littérature, qu'il constitue cependant un genre littéraire par les traits spécifiques qu'il présente : archaïsmes de la langue, caractères épico-légendaires. On peut même trouver à ce type de récit une structure narrative propre (7);

(4) Ou l'une des langues du groupe, si on se trouve devant une situation de diglossie. Ainsi dans les sociétés urbaines d'Afrique Noire, il ne faudrait pas négliger certaines formes de littérature populaire orale, nommées et énoncées en français ou en anglais, par exemple, et qui touchent notamment les jeunes générations. Cf. à ce propos « le concert » analysé par Alain Ricard dans le n° 29-30 de cette même revue.

(5) Il y a cependant d'heureuses exceptions. Cf. par exemple, les travaux de P.F. Lacroix ou de Alfa I. Sow sur la poésie peule.

(6) C'est-à-dire que certains types de parole ne se distingueront de certains autres qui s'en rapprochent que par le fait qu'ils ne peuvent être proférés que par certaines catégories de personnes, ou dans certaines conditions particulières.

(7) Cette structure narrative semble d'ailleurs être un modèle non seulement pour les kó kór de Kong, mais pour tous ceux du monde mandingue. Cf. à ce propos J. Derive : « L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans les Soleils des indépendances d'A. Kourouma ». Communication présentée au congrès de la S.F.L.G.C., Limoges, 1977.

. **les kùn gbàn yèlɛma kán** (mot-à-mot : voix –tête – planter – à l'envers) : sorte de jeu de langage qui pourrait se rapprocher de la contre-pèterie ;

. **les lāsiri d'ònkili** (chants brefs faisant allusion à l'un des hauts faits d'un ancêtre prestigieux de telle ou telle famille étendue de Kong). Chaque famille étendue, soit environ une cinquantaine à Kong, a ses lāsiri d'ònkili destinés à l'honorer ;

. **les wòloso d'ònkili** (chants de captifs de case). Ce sont des chants dont la forme reprend le style de ceux qui ont habituellement cours à Kong, dans la plupart des grandes danses et cérémonies, mais qui, chantés par les captifs de case, – qu'on distingue toujours comme tels, bien que cet état ne représente plus grand-chose dans les pratiques de la vie quotidienne, – ont un contenu essentiellement parodique, et une orientation nettement pailarde ;

. **les dō d'ònkili** (chants de masques). Bien qu'entièrement islamisée, la ville de Kong, en plusieurs de ses familles étendues, possède toujours un certain nombre de masques, vestiges probables de la vie préislamique. Chaque masque est attaché à un quartier particulier, ou à un groupe de quartiers, et, lorsqu'on en fait sortir un, à l'occasion d'une fête, des chants spécifiques l'accompagnent. Ce genre se décomposera en autant de sous-ensembles qu'il y a de masques (8). Safo (grand masque du quartier Sagala), Dan, dit encore Domuso (masque femelle), susceptible de sortir dans les quatre grands quartiers de Kong (Barola, Kirigun, Somagana, Sagala), Dondo (coq), masque du quartier Barola qu'on fait sortir le premier mois de l'année coranique (dyòmɛndɛ), Gbon (variété de singe), masque du quartier Somagana ;

. **les d'ònkili** (chants de danse). Il existe à Kong de nombreuses danses qui sortent à différentes oc-

casions de l'année (soit à une fête fixe, – religieuse par exemple –, soit pour fêter un certain nombre d'événements heureux : remerciement pour un mariage, arrivée d'un grand personnage, etc.). Ces chants de danses, qui concernent surtout les femmes, mais qui, pour certaines danses associent également les hommes, se décomposent en autant de sous-ensembles qu'il existe de danses particulières, car si tous les d'ònkili forment un genre propre par des caractères stylistiques communs, chaque type de danse implique une thématique particulière. Comme les masques, les danses sont attachées à certains quartiers ou groupes de quartiers. On distingue ainsi :

– les **kúrubi d'ònkili** (c'est de très loin la danse qui donne lieu à la production la plus importante de chants : quartiers Barola et Somagana ;

– les **gbòbi d'ònkili** (quartier Bsa-rola et Somagana),

– les **yàgba d'ònkili** (quartier Barola et Somagana),

– les **sábe d'ònkili** (quartier Barola et Somagana),

– les **jóba d'ònkili** (quartier Sagala),

– les **kòto d'ònkili** (quartier Somaso),

– les **gbófe d'ònkili** (quartier Somaso),

– les **dyòmɛndɛ d'ònkili** (les chants relatifs à cette danse sont dits par un griot – cordonnier – dyèliba – accompagné par les enfants de la cour : quartier Somaso),

– les **náyao d'ònkili** (quartier Kirigun),

– les **madeun d'ònkili** (danses réservées aux familles de Kàramogo – marabouts –). C'est une danse sans tambours ;

. **les chants cérémoniels**. Nous entendons par chants cérémoniels des chants qui ne peuvent être donnés qu'à l'occasion de certaines cérémonies, qui, à la différence des masques ou des danses, ont un but social qui n'est pas directement centré sur la production artistique, musicale et verbale, telles que le baptême, l'excision, le mariage, etc.

Bien qu'il n'existe pas de terme générique en dyula pour désigner ce type de chants – ils ne sont nommés que par rapport à chaque cérémonie spécifique : dènsagali d'ònkili

(chants de baptême), kènɛ kènɛ d'ònkili (chants d'excision), kónyɔn d'ònkili (chants de mariage), nous pensons qu'ils forment tous un ensemble pertinent, susceptible de constituer un genre littéraire, par des traits spécifiques qui caractérisent leurs modalités de performance ; Les chants de chaque cérémonie particulière constituent si l'on veut un sous-genre, développant, là aussi, une thématique propre.

Il faut encore préciser que tous les chants qui sont susceptibles d'intervenir à l'occasion d'une des cérémonies que nous avons citées, ne relèvent pas nécessairement de la catégorie des chants cérémoniels. Ainsi, il est courant de chanter des lāsiri d'ònkili, en l'honneur de la famille qui se trouve concernée par telle ou telle de ces cérémonies, mais à la différence des autres, c'est un chant qui peut sortir en de multiples occasions, et qui n'est pas attaché à une cérémonie particulière. De même pour les funérailles d'un grand personnage, on pourra chanter des tyúkuri tyúkuri (chants de guerre traditionnels destinés autrefois à encourager les guerriers au combat), mais ce chant ne peut être considéré comme un chant de funérailles. De même encore, lors du mariage, à la danse de kúrun et de kónyɔnbɛn, où la mariée est portée sur les épaules d'un homme, on peut faire intervenir toutes sortes de chants, de danses, tels que chants de kúrubi, gbòbi etc. On pourrait ainsi multiplier les exemples.

De toutes ces cérémonies qui ponctuent la vie des Dyula, la plus importante en volume est de très loin le mariage, dont les festivités s'étalent sur deux semaines et où apparaissent de nombreux rites, dont beaucoup sont l'occasion de chants particuliers.

● Pour le mariage, on distinguera ainsi :

– les **kónyɔn bóndolo d'ònkili** (chant de mariage du bondolo), donnés par les jeunes filles de la même promotion que la mariée les dimanche, lundi, mardi, vendredi soir, de la première semaine des festivités ;

– les **kónyɔn sùsu d'ònkili** (chants de mariage où l'on pile), donnés par

(8) Nous ne citerons ici que les masques qui peuvent être vus publiquement (il en existe d'autres qui supposent une initiation, et qui sont notamment interdits aux femmes et aux enfants) mais, d'une part nous n'avons pu obtenir que des informations parcellaires sur eux, et d'autre part, nous nous sommes engagés à ne rien publier à ce sujet.

les femmes, lorsqu'elles viennent aider la famille de la mariée à piler;

- les **kónyɔn kòmbò d̀̀nkili** (chants de mariage où l'on pleure), par lesquels la mariée, accompagnée des jeunes filles de sa promotion qui reprennent les chants en chœur, fait ses adieux à sa famille, le mercredi soir de la première semaine de cérémonies;

- les **nàngbe d̀̀nkili**, chants qui suivent immédiatement les **kónyɔn kòmbò d̀̀nkili**, et par lesquels on donne certains conseils à la mariée;

- les **fànila d̀̀nkili**, chants du vendredi matin, qui accompagnent la présentation dans les différents quartiers, du pagne taché de sang, si la mariée était vierge;

- les **kónyɔn kúd dán d̀̀nkili** (chants de mariage où l'on tresse les cheveux), par lesquels on donne d'autres conseils à la mariée, tout en lui tressant les cheveux, le jeudi de la deuxième semaine de cérémonies;

- les **kónyɔn bára d̀̀nkili**, que l'on chante le deuxième vendredi du mariage, tout en faisant griller de la viande;

- les **bósutala d̀̀nkili** par lesquels, le deuxième samedi des fêtes de mariage, on remercie les femmes des différents quartiers qui ont participé à la cérémonie.

● On trouve en outre :

- les **tyúkuri tyúkuri**, appelés encore **bà**, chants de guerre, aujourd'hui chantés pour faire honneur à un grand personnage;

- les **sèneké d̀̀nkili** (chants agricoles) appelés encore **légeri d̀̀nkili** par lesquels on encourage les hommes, lors des grands travaux collectifs des champs (confections des buttes d'ignames ou de mil);

- les **dàndaga d̀̀nkili** (chants de chasseur), parmi lesquels on distingue encore les **Kongo kili** (chants de brousse);

- les **bóndolo d̀̀nkili (9)**, chants que les petites filles et les adolescentes chantent les soirs de clair de lune;

- les **tólon d̀̀nkili** (chants de jeux) qu'on pourrait traduire, par comptines, mais qui ne concernent que les enfants du sexe masculin;

- le **bára**. Ce genre littéraire, très riche, donne lieu à une véritable représentation (nous entendons par là que c'est un des rares cas où il y a un spectacle c'est-à-dire où acteurs et spectateurs sont nettement séparés) animée par un personnage particulier, le **bárakɛbaga** (il y en a trois à Kong), aidé de deux musiciens-répondants. Le **barakɛbaga**, qui apparaît donc plus ou moins comme un artiste en scène, chante, danse, raconte des histoires, sur la musique d'accompagnement de ses acolytes.

La longueur de cette nomenclature montre assez quelle peut être la richesse du domaine de la littérature populaire dans une société, pour peu qu'on veuille bien ne pas le limiter à des genres littéraires pré-supposés.

C'est donc sur tout cet ensemble de paroles à fonction éminemment poétique, et normalisées par des conventions culturelles, que nous avons choisi de faire porter notre étude. Mais définir les limites de son domaine de travail ne constitue qu'une étape préliminaire à la recherche. Après avoir établi ce que sera la matière première, il faut encore préciser la façon dont on entend la traiter.

orientations pour une analyse

Certes, la simple collecte des «textes» de littérature orale est déjà en soi une activité qui n'est pas méprisable, quand on sait que bien des richesses de la littérature populaire négro-africaine restent encore ignorées hors des frontières des ethnies qui la produisent. Le comparatiste, ou si on préfère, le généraliste, pourra donc s'assigner la tâche importante de faire connaître à d'autres parties du monde des formes de création littéraire qui pourront contribuer à faire progresser une théorie générale de la littérature, encore dans les limbes.

Il va de soi qu'une telle pratique n'aura d'intérêt que si elle est entourée de garanties scientifiques suffisantes, si les textes sont scru-

puleusement établis, et s'ils sont replacés dans leur contexte de production, afin de permettre au lecteur étranger d'en saisir les grandes fonctions culturelles. C'est ce que font aujourd'hui tous les chercheurs sérieux, et il est inutile sur ce point d'enfoncer des portes ouvertes.

Mais en jetant, une fois encore, un coup d'œil sur ce qui est publié, on constate que, si on dispose d'un assez grand nombre d'analyses socio-culturelles de tel ou tel genre dans une ethnie donnée, on ne trouve que très peu de travaux dont l'objet est de présenter la totalité du phénomène littéraire dans un groupe, en le considérant comme un ensemble structurel cohérent, fondé sur un système d'oppositions (chaque genre ne trouvant sa fonction que par rapport à d'autres), et ne découvrant sa signification profonde que dans sa globalité même. C'est ce type d'entreprise que nous avons tenté, et c'est pourquoi nous avons opté pour une recherche intensive plutôt qu'extensive, en limitant notre terrain à une unité sociale de dimension restreinte.

plaidoyer pour l'étude intensive

L'étude intensive a souvent mauvaise presse. De fait, en choisissant un terrain minuscule (un village, un quartier, un clan), au lieu de prendre un ensemble plus vaste (ethnique, national), on s'expose au danger de tomber dans l'anecdote. Et il est bien vrai que, si une recherche sur la littérature orale de Kong (ou de tout autre ville de petite dimension) ne vise, dans la tradition de la monographie, qu'à être documentaire, et à présenter une nomenclature descriptive des genres littéraires du lieu, il s'agit là d'un travail anecdotique de bien peu d'intérêt pour un public international.

Une telle recherche ne peut donc se justifier que si, permettant de dépasser l'anecdote, elle représente le seul type de démarche susceptible de mettre à jour certains mécanismes de fonctionnement, touchant au rapport de la société avec le discours littéraire. En d'autres termes, elle n'a de sens que si elle permet

(9) A ne pas confondre avec les **kónyɔn bóndolo d̀̀nkili** qui sont chantés lors des cérémonies du mariage.

de dégager des modèles transposables, capables d'apporter un éclairage intéressant à une réflexion théorique, et sur la création littéraire, et sur les rapports de la littérature et de la société.

L'observation naturelle.

Ce sont précisément ces mécanismes que nous cherchons à faire apparaître, à partir de l'exemple de Kong, en étudiant de façon précise et suivie les modes naturels de transmissions, de production et de consommation de la parole littéraire que seule une étude intensive peut faire percevoir. Cela n'est évidemment possible qu'à condition de résider en permanence sur le lieu de l'enquête, ou d'avoir sur place, comme c'est notre cas, un réseau d'informateurs compétents, capables de recueillir la parole littéraire lorsqu'elle vient à se produire spontanément, et de noter un certain nombre d'informations relatives à ses conditions d'émission (où, quand est-elle dite ? Qui la profère, qui la consomme ?).

L'avantage d'avoir une petite unité sociale comme champ d'étude (pour nous, 2 500 personnes environ), à cette étape de la recherche, c'est qu'il est possible d'avoir très rapidement une idée de la structuration de cette unité et de voir précisément comment circule la parole littéraire, en affinant, si besoin est, l'analyse jusqu'à l'individu. Ainsi, par exemple, pour certains types de production qui ne mettent en cause qu'un nombre limité d'individus (moins d'une vingtaine de personnes en comptant producteurs et consommateurs de parole), cas des *kó kòrò*, des soirées de *ntálen* ou de *ntálen-kòròbò*, de certains *bóndolo*, il est possible d'établir une liste nominale des personnes présentes, ce qui permet, lors d'une enquête postérieure, d'étudier avec précision la composition du public : répartition précise des âges, éventuellement des quartiers ou des cours, si plusieurs sont représentés, des positions sociales ; détermination des relations (parenté, économie, rapports de pouvoir civil ou religieux) qui peuvent exister entre les membres du groupe composant l'unité de production et de consommation de la parole.

La simple observation suivie des conditions d'émission naturelle des œuvres littéraires, permet donc ainsi de dégager des unités sociales de production et de consommation. Nous avons distingué ces deux concepts, car il arrive fréquemment que ces deux unités ne soient pas confondues : il est courant en effet qu'une formation sociale donnée (la famille, la cour, le quartier, le groupe des *kàramogo* – maîtres coraniques –, etc.) produise de la parole afin de la faire consommer par d'autres formations sociales (une autre cour, une autre famille). Ces unités de production et de consommation varient bien entendu selon le genre considéré.

Ainsi, par exemple, les *kó kòrò* auront en principe pour unité de production, les vieux de la famille étendue, et pour unité de consommation les générations plus jeunes de cette même famille, à l'exclusion des enfants (10).

Les soirées de contes (*ntálen*) – du moins celles qui se déroulent au village – auront pour unité de production les hommes ou les femmes de la cour, unité qui sera aussi le plus souvent l'unité de consommation. Mais la plupart des chants de danses ou de masques auront pour unité de production un quartier, – ou parfois un groupe de quartiers – (celui auquel est attaché la danse ou le masque), et pour unité de consommation, un autre quartier (11), ou le village entier.

L'enquête.

Toutes ces informations obtenues par l'observation directe de l'utilisation des œuvres littéraires, sont utilement complétées par des enquêtes visant à faire discourir le groupe

sur la façon dont il perçoit le fonctionnement de sa propre littérature, discours qui pourra révéler les critères conscients d'utilisation, et en tout cas la position officielle affichée à ce propos. Il faut alors interroger des membres du groupe issu de diverses formations sociales, définies selon des critères qu'une étude de la société aura fait juger pertinents (classe d'âge, sexe, inscription dans tel rapport de classe...), en cherchant à recueillir leur propre point de vue sur les modes de production et de consommation des différents genres littéraires : comment se transmettent les œuvres, y a-t-il pour tel ou tel genre, un apprentissage explicite, ou un apprentissage naturel des textes ? Se fait-il par une mémorisation du signifiant (apprentissage par cœur : cas, à Kong de la plupart des chants), ou par une mémorisation à partir du signifié (ce qui implique la reproduction par paraphrase) ? Quelles sont les règles connues attachées à leur production, concernant le temps, le lieu, la nature du public et des performateurs des œuvres ? On relèvera, à ce propos tous les interdits qui peuvent exister à propos de profération de tel ou tel type de parole littéraire. En effet, l'observation directe ne permet pas, le plus souvent de les saisir.

C'est grâce à ce type d'enquête que, pour notre étude de Kong, nous avons pu saisir certaines informations qui nous auraient sans doute échappé sans cela : c'est elle qui nous a permis, par exemple, de découvrir que pour certains genres littéraires, la création d'œuvres était encore aujourd'hui très importante, et que dans certains cas le public gardait la mémoire des auteurs. On a toujours tendance à croire, en matière de littérature orale, que ce soit en Afrique ou ailleurs, que les œuvres ont été créées « **autrefois** », et que maintenant, il ne s'agit que de transmission, le domaine de la création n'étant plus limité qu'à l'art du performateur, qui peut faire vivre l'œuvre dans l'instant avec plus ou moins de bonheur. On insiste également sur le caractère anonyme de la production de toute littérature populaire. Or, à Kong, les enquêtes que nous avons menées parallèlement à nos collectes, nous ont montré, à propos de la danse de *kúrubi* notamment, que la création

(10) En effet, en général, chaque famille ne répète la tradition orale de son histoire qu'à son propre usage. C'est la parole privée par excellence. Cela s'explique par le fait que la légende ayant embelli l'histoire et visant à démontrer, pour chacune des familles, qu'elle est la plus prestigieuse, c'est une parole susceptible de susciter des contestations et de déclencher des rivalités. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'on ne la profère pas devant les jeunes enfants, trop bavards. Il y a cependant des exceptions. Pour les plus grandes familles (les *watara so nangi*, par exemple), à certaines occasions solennelles, les *kókòkò* peuvent être proférés publiquement.

(11) Cas, par exemple, des nombreux *Kúrubi* organisés par les femmes du quartier Barola pour remercier les femmes d'un autre quartier de les avoir aidées à l'occasion d'un mariage.

intégrale de chants était loin d'être négligeable aujourd'hui, et que le public accordait à ce phénomène de création individuelle une certaine importance, puisque de nombreuses personnes étaient souvent capables de nommer l'auteur de tel ou tel chant.

Même si le souvenir de l'auteur est perdu, ce qui comme pour toute littérature populaire, est tout de même le cas de la plus grande partie de la production littéraire, nous avons pu constater qu'à propos de certains genres, pouvait exister une certaine conscience d'un répertoire propre (répertoire de quartier, répertoire de cour, voire répertoire d'individu).

Mais, bien entendu, dans le domaine littéraire comme ailleurs, le discours tenu par la société sur son propre comportement n'est pas l'expression de la réalité, et il n'est pas question de le recevoir comme tel. Il s'agit le plus souvent de l'expression de l'idéologie dominante, et les critères officiels de fonctionnement du phénomène littéraire peuvent être tout aussi bien destinés à masquer d'autres mécanismes, dont la société n'a pas conscience, parce qu'elle ne veut (formations dominantes) ou ne peut (formations dominées) en avoir conscience. Ce discours recueilli par enquête, ne formera donc qu'un élément d'information pertinent, parmi d'autres, dans le paramètre qui fera l'objet de l'analyse finale, visant à expliquer la totalité du phénomène littéraire. Il est bon d'ailleurs de confronter les informations obtenues par le discours social avec celles qui auront été révélées par l'observation directe, et de faire ressortir les points de décalage entre ce discours et la réalité des comportements.

Mais en dernier ressort, plus que l'enquête sociologique, c'est l'analyse minutieuse des textes et de leur contenu idéologique qui risque de révéler les aspects les plus intéressants du phénomène, et précisément ceux qui restent inconscients. L'observation directe de la production littéraire, selon la méthode de collecte que nous avons proposée, et l'enquête, doivent déjà fournir au chercheur des données sur la répartition sociale dans l'ap-

propriation des différents types de parole par telle ou telle formation. Il faut maintenant essayer de trouver par les textes ce que signifie, au plan idéologique, cette répartition, en essayant de faire ressortir les rapports sociaux qu'elle exprime : il s'agit de savoir qui dit quoi à qui.

Nous n'avons pas pour l'instant de conclusion définitive à donner sur ce plan, en ce qui concerne notre travail personnel, mais notre étude des textes nous a déjà fait repérer un certain nombre de phénomènes dont la société n'a pas nécessairement conscience, et qui peuvent sans doute ouvrir des perspectives d'analyse intéressantes. Prenons un seul exemple, celui du conte (Mtalen) : c'est officiellement un type de parole dont l'appropriation est absolument collective et non discriminatoire. A l'intérieur du genre, il n'y a pas officiellement de subdivisions qui opposeraient par exemple des contes d'hommes à des contes de femmes ou à des contes d'enfants. Tout le monde peut raconter ou écouter tous les contes. Mais l'observation des faits montre néanmoins que pour la production de cette parole, les hommes et les femmes ont tendance à se séparer, et que, dans les soirées de contes à dominante féminine (performateurs et public), on obtient des textes formant un ensemble homogène dont les traits, tant au plan stylistique que thématique, les opposent aux textes produits lors des séances à dominante masculine. Les femmes donnent généralement plutôt des chantefables, et leurs textes ont tendance à être plus courts que ceux des hommes.

D'autre part, même lorsque c'est le même conte qui est repris par des performateurs appartenant à des formations sociales différentes, il semble être alors « traité » diversement, c'est-à-dire recevoir, aux plans thématique, structural, stylistique, une exploitation propre, qui peut aller jusqu'à en modifier, d'un cas à l'autre, sa signification culturelle, selon les besoins idéologiques de la formation dans laquelle aura été situé l'informateur. L'analyse d'un tel phénomène permettra peut-être de dégager par exemple, une stylistique des femmes et une stylistique des hommes, ou encore une thématique, etc.

Une étude attentive des textes doit finalement permettre d'aboutir à la détermination de ce que Michel Pecheux appelle des « formations discursives » (12), c'est-à-dire des ensembles qui ne sont eux-mêmes qu'une des formes d'expression des formations sociales s'opposant à l'intérieur d'une même société, et qui, transcendant les genres littéraires, informent les discours en des types précisément identifiables à telle ou telle formation.

On comprendra alors que l'étude intensive puisse avoir une portée qui dépasse largement l'intérêt proprement documentaire. En fin de compte, ce qui importe avant tout, dans ce genre de travail, ce sont moins les informations par elles-mêmes qui auront été recueillies au cours de l'étude, que l'analyse qui peut en être faite. Pratiquer une telle démarche, à propos de l'approche de la littérature orale, c'est mettre en lumière, à partir d'un exemple précis, un certain nombre des mécanismes fondamentaux du phénomène littéraire, pris dans sa globalité, mécanismes qui ne sont pas perceptibles la plupart du temps, dans d'autres types d'approche, soit plus parcellaires (étude d'un genre), soit plus extensifs (étude de la littérature de tout un pays ou de tout un continent). Or ces données sont nécessaires si l'on veut saisir la signification du fonctionnement sociologique de la littérature orale. Si de telles études sont multipliées et confrontées, il sera certainement possible, de dégager, en dépassant le caractère anecdotique des divers exemples, un certain nombre de lois générales touchant à la répartition sociale de l'appropriation de la parole littéraire, et aux relations de pouvoirs qu'elle recouvre. Elles pourront donc, non seulement faire connaître de nouvelles littératures jusque-là inconnues du grand public, mais surtout contribuer à faire progresser la réflexion théorique sur la question des rapports qui peuvent exister entre littérature populaire et société.

Jean Derive.

(12) M. Pecheux, - « Analyse du discours : langue et idéologies », langages, n° 37, Didier / Larousse, Paris, mars 1975.