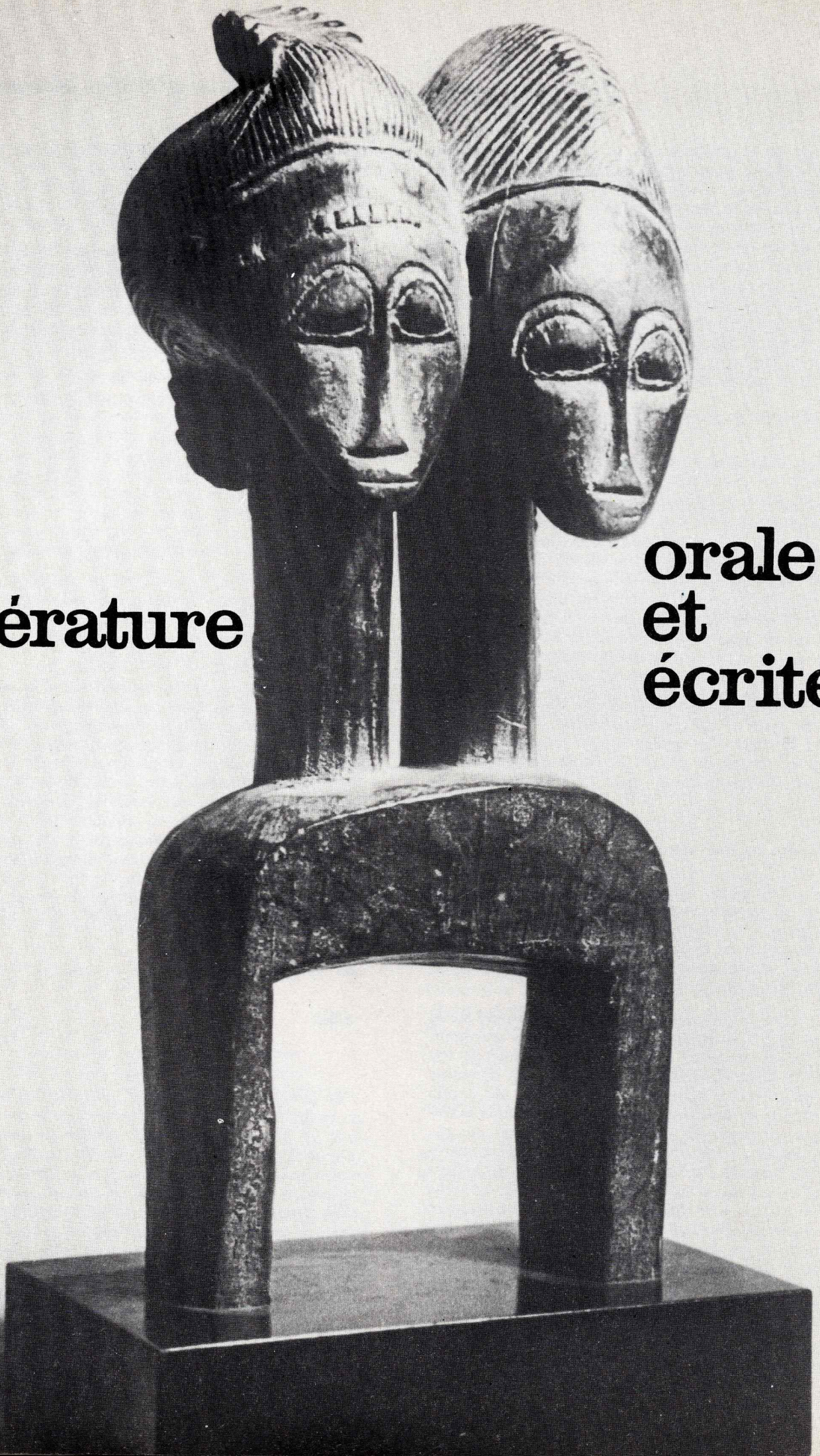


littérature

**orale
et
écrite**



le conte traditionnel africain

Aujourd'hui, grâce aux recherches et travaux d'ethnologues, de sociologues, de philosophes, d'hommes de lettres, le conte africain a retrouvé son titre de noblesse. On s'accorde pour affirmer que, loin d'être « une histoire absurde et mensongère » dénuée de toute valeur, ou un simple amusement, le conte africain constitue un des modes d'expression de la pensée africaine, un reflet de la civilisation traditionnelle, un moyen privilégié d'éducation, en même temps qu'il est un art.

Un certain nombre d'études mettent bien en évidence ces aspects du conte. Notre propos ici se limitera donc à un point sur lequel, à notre avis, l'accent n'a pas été souvent mis. Il s'agit de l'intérêt et de l'importance de la séance de conte dans la formation à l'art de la parole et du geste si apprécié chez les peuples africains ; il s'agit de montrer comment la technique du conte traditionnel et l'art du conteur africain contribuent à développer le goût de bien s'exprimer, l'art de manier le verbe.

Le conte traditionnel se caractérise par deux traits essentiels. D'une part, il est un art oral, et, en tant que tel, obéit aux techniques d'expression de l'oralité qui peut se définir comme « la maîtrise et l'emploi efficace et productif de la parole » (1). D'autre part, il est une littérature totale qui tient à la fois de tous les genres littéraires : récit, théâtre, poésie, épopée, etc., et qui a besoin pour s'exprimer de la présence, ou, mieux, de la participation d'un auditoire.

Ces caractères déterminent la technique du conte et l'art du conteur, que la description d'une séance de conte à la villageoise permet de bien mettre en évidence.

séance d'ouverture

En principe, on ne conte que la nuit (2).

Le préambule est variable d'une région à l'autre. La soirée peut commencer par des chants, par une formule initiale appropriée, ou par une petite scène.

Chez les Agni de l'Indenié (3), la veillée peut débuter par une série de chansons (Maboué) dont le rôle à ce stade est de créer de l'animation. Après cette sorte de mise en train (qui ne se fait pas systématiquement), le premier qui se décide à prendre la parole interpelle un membre de l'assistance et prononce la formule initiale :

« *nā mī hwa o !*
nā mī hwa o ! »

(N'est-ce pas mon conte ?) L'interpellé qui jouera le rôle d'agent rythmique ou épigone répond :

« *wɔ hwa o*
wɔ hwa o »

(Si. C'est ton conte). Cette formule ouvre le conte. Elle est à la fois une demande de la parole et une invitation à l'écoute.

Chez les N'zima (4), le préambule est constitué d'un échange de cris stéréotypés sans signification entre celui qui veut prendre la parole pour faire un conte et l'assistance.

Il s'écrie : **akono-oo ja !**

La foule répond : **ooo ja !**

Il poursuit : **edawulae e !**

La foule : **eee !**

Il dit : Écoutez mon conte !

Le but de cet échange de cris

est d'obtenir le silence et l'assurance que l'assistance est prête à écouter. Seule, la séquence verbale (la dernière phrase) a un sens et constitue à proprement parler la formule initiale : Écoutez mon conte !

Au Rwanda, la formule initiale est sibylline et comporte des variantes plus compliquées. D'après P. Smith, la plus belle et la plus connue est celle-ci :

« *Que je vous débite un conte, que je vous réveille par un conte et que même celui qui viendra du pays des contes trouve un conte adulte et vigoureux attaché au pilier de la hutte. Il y avait, qu'il n'y ait plus ! Morts sont les chiens et les rats, restent la vache et le tambour. Le néant a niché sur l'abîme et le vent l'a déniché, l'épervier a joué de la musique, le caméléon a sifflé et mère grue couronnée a dansé au son de la cithare* » (5).

Commentant cette formule, P. Smith écrit : « *La première partie est une invitation pleine de promesses qu'on peut paraphraser ainsi. « ... et que même celui qui viendra de très loin nous trouve dans l'ambiance du*

(1) F. LUMWAMU : **Le sens de la tradition**, article dans *Recherche, Pédagogie et Culture*, n° 29-30, mai-août 1977, vol. V, p. 4.

(2) Pourquoi la nuit ? A cette question les N'zima, les Agni, répondent : « C'est comme ça ; ça a toujours été ainsi depuis le commencement du monde ; c'est la coutume. Si l'on conte le jour, un malheur arrive. » L'idée de malheur, de mort même, se rencontre un peu partout. Ainsi, chez les Rwandais, si l'on fait des contes le jour, on raccourcit sa vie ou on risque d'être transformé en lézard.

Si la nuit se prête bien au caractère fantastique du conte, il faut dire qu'elle est en fait le seul moment où l'on peut se retrouver pour se distraire, se divertir après les occupations de la journée. Le conte est un jeu nocturne comme certains autres. Si l'on ne conte pas le jour, la vraie raison (celle qu'on cache consciemment ou non) c'est d'éviter qu'on s'amuse le jour au lieu de travailler. La superstition, liée à une pédagogie de la peur s'avère finalement une mesure de prudence, de protection contre la paresse et l'oisiveté.

(3) Les Agni de l'Est de la Côte-d'Ivoire.

conte »; la seconde partie a des allures manichéennes : on oppose radicalement les symboles négatifs (les chiens lâches et méprisés, les rats pilleurs et profiteurs) aux symboles positifs (la vache et le pouvoir royal)... La troisième partie de la formule nous annonce que les animaux vont avoir les comportements les plus étranges, tout en prévenant que ce n'est que du vent. Des passages de cette phrase aux assonances recherchées sont parfois cités de nouveau, très rapidement au milieu de la narration, comme pour rappeler qu'on est dans un monde irréel... » (6).

Chez les Mossi de Haute-Volta, le conte peut commencer par un énoncé dialogué :

– « Racontez des contes pour qu'on raconte »;

– « Cassez un bâton pour qu'on abatte celui qui est bête »;

ou bien :

– « Venez qu'on fasse des contes »;

– « Fesse tordue, viens qu'on se perde ».

Ces deux formules dont la deuxième partie du dialogue est énigmatique visent à introduire dans un univers où l'on perd la logique et la réalité des choses.

Dans certaines régions, la séance de conte commence non par des chants ou une formule initiale mais par une sorte de petite scène.

En pays samo (Haute-Volta), par exemple, quelqu'un de l'assemblée interpelle un autre et lui demande : « Où as-tu mis mon anneau ? » Ce dernier répond : « Je l'ai passé à un tel. » Cet autre enchaîne : « Je l'ai donné à X. » L'anneau symbolique fait

alors le tour de l'auditoire et le dernier dit : « Je l'ai donné à Untel. » C'est lui le candidat désigné pour entamer le conte; il prononce la formule d'ouverture : « Voici que mon conte arrive... »

Comoé Krou (7) a noté que, chez les Agni du Moronou (8), la séance de conte commence parfois avec les jeunes gens. L'un d'eux dit : « Kpoum ! J'ai tué un éléphant. » L'assistance répond : « Il ne nous suffit pas, c'est trop petit. » En allant des plus gros aux plus petits, on cite les noms de tous les animaux, oiseaux et insectes jusqu'à la petite fourmi. Lorsque le meneur de jeu dit : « J'ai tué la fourmi », on lui répond : « Voilà ! Elle nous suffit ! » On procède alors à une opération de partage du gibier, de vente-achat. Un chant sert de monnaie de transaction. La fin du chant ouvre la séance de conte.

Comoé Krou conclut : « La séance d'ouverture est une véritable leçon d'histoire naturelle et d'anatomie animale. Cela se comprend. Les contes mettent en action toutes sortes d'animaux. Il est indispensable que les enfants apprennent à connaître les animaux pour bien comprendre les contes » (9).

Après le préambule (le jeu inaugural ou les chants ou la formule appropriée), le conteur qui a pris la parole prononce la **formule d'introduction** quasi universelle qui, situant le conte dans un passé révolu, veut faire oublier le présent et la réalité : « Autrefois », « En ce temps là », « Un jour ». Cette formule comporte des variantes. Chez les Agni, elle se présente parfois sous forme de question : « N'étions-nous pas là en ce temps ? » L'épicentre répond : « Bien sûr ! nous étions là. »

dynamique du conte

Après donc la formule d'introduction, commence le **conte à proprement parler**. Il s'agit de distraire, d'émerveiller, d'émouvoir, d'instruire, mais aussi de briller, de faire preuve d'éloquence, de culture, d'intelligence et d'imagination. Bref, il s'agit de se faire apprécier par l'auditoire. Comme l'a remarqué Erny : « L'éloquence, et les arts de la parole en général, revêtent partout une importance fondamentale. Ils valorisent l'homme dans les réunions publiques et les assemblées. On apprécie celui qui sait exposer avec clarté, convaincre par les preuves qu'il apporte et émailler son discours de sentiments et de maximes » (10).

Toute la dynamique du conte repose précisément sur cette espèce de compétition inavouée qui s'instaure entre les participants, et c'est cela qui oblige le narrateur à se faire artiste, un artiste de la parole, car le conte est un art de la parole, une expression littéraire. Comme l'a écrit Silvano Galli : « L'art du conteur ne consiste pas à raconter des textes inédits, à présenter une matière neuve, il se manifeste dans la matière inédite de narrer des récits anciens » (11).

La plupart des contes sont connus de l'auditoire. Mais c'est au narrateur de les recréer. C'est au cachet personnel, à son habileté à manier la parole, à sa capacité de faire vibrer l'assistance qu'on reconnaît le bon conteur qui sait mettre à profit toutes les techniques du conte, toutes les ressources personnelles dont il dispose; et c'est cela qui impressionne l'enfant qui assiste à une séance de conte et qui voudra, consciemment ou non, imiter le conteur.

(4) N'zima, peuple du groupe Akan, installé au sud-ouest du Ghana et répandu jusqu'en Côte-d'Ivoire où on l'appelle Apolonien.

(5) P. SMITH, *Le récit populaire au Rwanda, Classiques africains*, Armand Colin, Paris, 1975, p. 11.

(6) P. SMITH, *op. cit.*, p. 25-26.

(7) COMOÉ-KROU, *Sagesse africaine, Annales de l'université d'Abidjan*, 1973, série F, tome 5, p. 21.

(8) Agni du Moronou, Agni du centre-est de la Côte-d'Ivoire.

(9) COMOÉ-KROU, *op. cit.*, p. 21.

(10) P. ERNY, *L'enfant et son milieu en Afrique noire*, p. 164.

(11) Silvano GALLI, *Introduction aux contes d'Ayui Kouakou François, recueil de contes Agni-Bona*, 1977.

un exemple de rythmique

Voyons donc un conteur à l'œuvre. Prenons le cas d'un conteur Agni. Il fait son conte avec le soutien d'un membre quelconque de l'assemblée qu'il sollicite directement en l'interpellant, ou qui se propose de lui-même. Cet assistant ponctue le récit du narrateur : c'est un agent rythmique. La parole africaine proférée, on le sait, se transmet en trois temps : de l'émetteur, elle passe par un agent rythmique avant d'atteindre le récepteur. Dans le cadre du conte, tel qu'il se pratique dans la plupart des villages africains, la parole du narrateur atteint directement l'assistance, l'épicentre n'étant là que pour la rythmer, la ponctuer afin qu'elle soit vivante et efficace.

Le rôle de ce ponctueur est très important pour le déroulement du récit du narrateur. C'est lui qui « reçoit » la parole du conteur ; c'est lui qui « répond » au conte, qui approuve, encourage l'artiste à l'œuvre, de différentes manières, par ses « oui ! », « c'est la vérité ! », « j'étais là moi-même », par ses gestes d'approbation, par des mots d'étonnement ou d'indignation, par des questions qui obligent le conteur à préciser certains points, par des réflexions provocatrices qui stimulent le conteur et réveillent l'attention de l'auditoire. Bref, c'est l'épicentre qui, au nom de l'assistance, montre à l'orateur que sa parole ne tombe pas dans le vide, mais qu'on l'écoute avec intérêt.

Le récit du narrateur est donc ponctué par son assistant qui, signalons-le en passant, peut lui-même être, à son tour, narrateur, et quelqu'un d'autre son agent rythmique ou épicentre. Le récit peut également être ponctué par l'auditoire qui stimule le conteur par ses réflexions à haute voix, ses éclats de rire, par la manifestation de son étonnement, de son indignation, par ses gestes

d'approbation ou de désaveu, par sa réponse inopinée à une interrogation du narrateur.

Le jeu du conteur et de l'épicentre, le jeu du conteur et de la foule, créent de l'animation et donnent au récit un rythme binaire qui évite la monotonie lassante. Il est évident que la première partie de l'unité binaire, c'est-à-dire la parole du conteur, est, de loin, la plus importante quantitativement et sémantiquement, mais elle a besoin du support dynamique de la seconde partie (les mots de l'épicentre ou les interventions ponctuelles de l'assistance) pour être vraiment efficace.

Le récit du narrateur est entrecoupé aussi par des chants. Soit des chants internes au récit, entonnés par le conteur et repris par la foule, soit des chants externes (que les Agni appellent Maboué), entonnés ex abrupto par un membre de l'assemblée et repris en chœur.

les chants internes au récit

Ils sont en rapport direct avec le contenu du conte, l'action. Ou bien le narrateur reproduit le chant d'un personnage du conte, ou bien il entonne lui-même un chant adapté à la situation donnée, ou un chant illustrant ou critiquant tel ou tel comportement, ou un chant en rapport avec la morale du conte.

Ces chants généralement gais, vifs, plaintifs ou émouvants selon les contextes, ne sont pas des ornements qu'on ajoute à volonté au récit ; ils sont des parties constitutives du conte. Et il est tout à fait regrettable de les laisser purement et simplement de côté quand on traduit les contes africains dans les langues européennes. Ce faisant, on ampute le conte de l'élément essentiel de sa substance poétique. Car le conte, rappelons-le, est aussi **poésie**. Prenons par exemple le chant de la petite or-

pheline dans le **Pagne noir** de B. Badié, chant qu'il convient de situer dans son contexte. Aïwa est orpheline ; sa méchante marraine lui a remis entre les mains un pagne noir avec ordre de le laver jusqu'à ce qu'il devienne blanc comme du kaolin. Aïwa s'en va, marche longtemps et arrive au bord d'un ruisseau. Elle y plonge à plusieurs reprises son pagne, mais le pagne ne se mouille pas. Elle reprend alors son chemin en chantant :

Ma mère, si tu me voyais sur la route,

Aïwa-ô ! Aïwa !

Sur la route qui mène au fleuve

Aïwa-ô ! Aïwa !

Le pagne noir doit devenir blanc et le ruisseau refuse de le mouiller

Aïwa-ô ! Aïwa !

L'eau glisse comme le jour

L'eau glisse comme le bonheur

O ma mère, si tu me voyais sur la route,

Aïwa-ô ! Aïwa !

Ce chant est constitué d'une suite de séquences binaires. Dans le déroulement du conte, le premier élément de l'unité binaire (les paroles de l'orpheline) est chanté en solo par le conteur, tandis que le deuxième élément (le nom de l'orpheline) est repris en chœur par la foule.

L'orpheline raconte son histoire tandis qu'on la plaint. Ce chant est une plainte que met en évidence l'invocation par deux fois de la mère défunte, au début et à la fin. Cette plainte exprime en peu de mots, et de façon poétique, la situation de l'enfant, ses difficultés, sa peine, l'objet de son voyage, le refus de l'eau de mouiller le pagne noir. Les répétitions, les images, le rythme, le ton, donnent au poème-chant une tournure dont le but est visiblement de toucher l'auditoire. Ces chants internes sont très importants ; ils renforcent la gaieté ou le pathétique ou le tragique du conte ; ils ponctuent la progression de l'action, permettent de comprendre la situation.

les chants externes au conte

A côté des chants dits internes, constitutifs du conte (12), il y a aussi des chants externes, intercalés dans le corps du récit. Ce sont des chants-intermédiaires qui peuvent être entonnés, à tout moment, par le conteur lui-même ou tout autre membre de l'assistance. Ils ont généralement des refrains assez courts qui sont repris par l'auditoire.

En général, on chante pour :

- créer de l'ambiance : les chants réveillent l'assistance, relancent l'intérêt de la soirée, qui devient vivante, animée, et par le fait même stimulent d'autres inspirations;
- faire participer la foule qui chante en battant des mains ou en s'accompagnant, dans certaines régions, de tam-tam. Les chants proposés sont tirés du répertoire des chants de conte, ils sont en général connus de tout le monde. Mais il faut savoir les choisir et les placer au bon moment;
- arrêter momentanément un long récit. Cette pause peut devenir un véritable intermède musical : plusieurs membres de l'assistance lancent d'affilée plusieurs chants. Cette pause musicale permet aux éventuels narrateurs de se remémorer et de choisir leurs contes pour les raconter dès que possible ; elle permet également au conteur de prendre haleine et de retrouver son inspiration;
- demander la parole, s'annoncer pour le tour suivant. En dehors de la pause musicale où l'on chante des chants de conte qui passent par la tête, il convient de souligner qu'en principe le chant qu'on choisit pour couper le récit du narrateur est autant que possible en rapport avec son conte. Telle séquence du conte appelle tel chant qu'on place en ce moment-là. Telle attitude du héros, tel comportement d'un personnage amène un chant qui le caractérise, le tourne en ridicule ou l'exalte. Le chant a aussi une fonction d'aide-mémoire ; à force d'être répété, on le retient plus facilement, et, du coup, le conte qu'il accompagne.

Le chant proposé peut n'avoir aucun rapport avec le récit du conteur ; c'est un simple intermède ; on transporte tel quel le chant d'un conte dans un autre.

Le chant intervient aussi comme moyen de variation du ton du récit : dans une situation dramatique, le chant vient soutenir la tension ou au contraire la faire baisser.

A propos des contes, il est intéressant de remarquer que, de même qu'il se crée au cours de la séance de conte une émulation dans l'art de conter, de même la rivalité existe dans l'art d'animer la soirée par les chants.

Le chant n'est pas un élément accessoire du conte, il est très important. S'il constitue un élément de participation de l'assistance, une détente, il ponctue la progression du récit, relance l'intérêt de l'auditoire, et stimule l'inspiration du narrateur. Dans tous les cas, il complète le récit : « *L'alternance du récit et du chant*, note à juste titre Mohamadou Kane, *restitue au verbe sa plénitude et lui permet d'être véritablement poétique, c'est-à-dire créateur d'univers* » (13).

voix et parole

Le narrateur, ainsi stimulé par les chants et l'intérêt redoublé du public, use de toutes les ressources de son talent pour que son conte soit le plus beau possible. Il met tout en œuvre pour faire vibrer l'assistance, pour la faire entrer dans son jeu. Son atout principal demeure la parole. Le conte, avons-nous dit, est acte de parole, et c'est dans le maniement de cette parole qu'on s'impose artiste.

Le narrateur essaie de rendre sa parole vivante, en usant des modulations de sa voix. Il la fait jouer sur tous les tons ; il sait imiter chacun de ses personnages : la grosse voix de l'éléphant, la voix autoritaire du roi, du chef de village, la voix désagréable de la méchante marâtre, la voix expressément naïve ou trem-

blotante de l'enfant malin, la douce voix de l'orpheline, la voix pleureuse de la femme stérile, la voix ironique de l'enfant terrible, la voix inquiétante de l'ogresse, etc. Selon qu'il s'agit d'une simple description, ou d'une scène dramatique, la voix change.

Les sentiments, les états d'âme de chacun des personnages sont rendus avec une inflexion de voix particulière : la gaieté, l'inquiétude, la peur, la pitié, la tristesse, la désolation, la souffrance, la cupidité, la naïveté, la désinvolture, l'explosion de joie, les sanglots, etc.

Les moindres nuances des contes sont traduites avec une fidélité extraordinaire. Qu'il raconte ou qu'il chante, il sait rendre les cris des animaux, les chants des oiseaux, des insectes, le bruit du vent, les pas inquiétants de l'ogresse. Ainsi, comme l'a dit Senghor : « *Les voix nègres, parce que non domestiquées par l'école, épousent toutes les nuances des sentiments-idées ; puisant librement dans le dictionnaire infini de la nature, elles lui empruntent ses expressions sonores* », depuis les chants transparents des passereaux jusqu'aux sombres éclats de tonnerre » (14).

Les jeux de timbres de voix renforcés par des onomatopées expressives agrémentent la narration et la rendent vivante. Le conteur est un véritable artiste. Aux capacités exceptionnelles de sa voix, il joint, pendant qu'il parle, les gestes de la main, les attitudes de son corps, les expressions de son visage, les jeux de regard à droite, à gauche, autour et devant soi, les haussements d'épaules, les mouvements de la tête, la mimique, les arrêts brutaux du récit, les idéophones, etc. Bref, c'est tout son être qui raconte le conte : le narrateur se sert de sa voix comme de son corps pour par-

(12) Tous les contes ne comportent pas systématiquement un chant interne.

(13) MOHAMADOU KANE, *Les contes d'Amadou Koumba*, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française (thèse de 3^e cycle). Langues et littérature, n° 16, université de Dakar, 1968, p. 204.

(14) L.S. SENGHOR, *Liberté I ou Négritude et humanisme*, p. 239 citant la préface de l'anthologie de la vie africaine.

ler à l'assistance. **Le conte est un art vivant que l'écriture tue.**

Le conteur à l'œuvre est un acteur sur scène, mais un acteur d'un type particulier : il joue devant le public, et à lui seul, tous les personnages de son récit : il emprunte leurs voix, leurs gestes, leurs comportements. **Le conte constitue donc un véritable spectacle, il participe du théâtre**, c'est ce qui a fait dire à Junot : *« Le fait de narrer un conte est partout considéré comme le jeu le plus raffiné et le plus plaisant. Avec son décor d'obscurité, et d'assistance rassemblée autour d'un foyer, avec des formules rituelles sur lesquelles il s'ouvre ou s'achève, des intonations et des onomatopées qui font la chair des mots, la pantomime et la gesticulation qui oblige les personnages à surgir, il annonce le plus littéraire des jeux, le théâtre »* (15).

Un bon conteur possède donc nécessairement des qualités de comédien que l'auditeur ne peut s'empêcher d'admirer et de vouloir imiter. Comme au théâtre, l'on ne joue pas pour soi, mais pour le public qu'il s'agit de charmer, de séduire pour se faire apprécier. C'est en ce sens précisément que l'on peut parler de compétition entre les conteurs, de joute oratoire. Comme l'a remarqué J.P. Eschlimann : *« La rivalité entre les conteurs constitue l'un des ressorts (sinon le ressort) essentiel d'une séance : il s'agit de mieux composer et de mieux dire que les précédents pour emporter l'approbation et l'estime de l'auditoire... Pour ce faire, chaque conteur cherche à rendre son récit plus complexe, à raffiner sur les détails, les descriptions, à se montrer meilleur connaisseur des mœurs des animaux, à étaler un maniement surprenant de la langue, etc., autant de procédés qui veulent séduire l'auditoire »* (16).

Dans son analyse, Eschlimann a noté également que cette rivalité a une conséquence au niveau de la succession des récits. *« Le conteur,*

écrit-il, ne choisit pas son récit au hasard, il cherche à corriger l'un de ses prédécesseurs, à lui montrer qu'il a menti, qu'il n'a pas dit toute la vérité » (17). C'est ce qu'il appelle *« le principe de la pondération »*. La pertinence de cette remarque mérite cependant d'être nuancée. Si la ou les narrations précédentes conditionnent le choix du conteur suivant, on ne peut pas dire que le narrateur cherche systématiquement à corriger son prédécesseur, à montrer *« qu'il a menti, qu'il n'a pas dit toute la vérité »*. Ce qui est certain, c'est qu'un conte appelle un autre, que le récit d'un narrateur influence l'autre. Ou bien, on se rappelle et on dit un conte dans le sens du précédent en tâchant d'être plus complet, plus brillant, ou bien on propose un conte où le personnage victorieux tout à l'heure est ridiculisé, bafoué à son tour ; ou bien encore, l'on cherche à se faire apprécier en proposant un beau conte sans aucun rapport avec les précédents. Le choix du récit ne se fait pas forcément en fonction du conte du voisin, mais plutôt en fonction de l'enjeu qui est d'être le meilleur conteur de la soirée. Aussi l'on choisit le conte (en rapport ou non avec les contes antérieurs) qui permet de gagner plus sûrement le jeu. Si le choix du conte est important, c'est la manière de le dire qui est capitale, car un beau conte peut être « massacré » par un mauvais conteur, tout comme un conte moyen, grâce au talent d'un narrateur, peut faire le plaisir de l'auditoire qui manifeste bruyamment sa satisfaction.

Il y a émulation entre les conteurs, bien sûr ! Mais, à trop insister sur la rivalité entre ceux qui racontent des contes à une soirée, on peut donner parfois l'impression que la séance de conte est toujours et systématiquement une compétition d'où doit sortir un vainqueur acclamé de tous. Il est des séances où chacun propose le plus naturellement du monde le conte qui lui vient à l'esprit sans souci de se faire valoir, sans esprit de compétition. Le conte est un divertissement qui peut avoir lieu dans le cadre restreint d'une petite famille. Un homme et sa femme, dans un cam-

pement, peuvent se raconter des contes le soir pour passer le temps !

La rivalité, ou, disons plutôt, l'émulation, dont parle Eschlimann, est certaine, elle est surtout vraie dans les grandes soirées où, comme en d'autres circonstances, des gens cherchent à se faire remarquer, à faire étalage de leur éloquence, de leur culture, de leur intelligence, de leur art.

qui parle ?

Il convient de souligner que, dans une séance de conte, chacun peut devenir narrateur ou agent rythmique, que tout le monde peut intervenir ; il suffit de demander la parole.

La demande de la parole se fait de différentes manières, même à l'intérieur d'une même ethnie. Chez les N'zima, il suffit de lancer la formule initiale (18) pour obtenir la parole, chez les Agni, on obtient la parole soit par les chants (Maboué), soit en prononçant la formule *« N'est-ce pas mon conte ? »*, dès que le narrateur a achevé son conte, et on lui répond : *« C'est ton conte »* (à toi de proposer le tien). On peut aussi avoir la parole en disant à la fin du récit du narrateur : *« Tu as menti. »* Alors l'épicentre ou des membres de l'assistance répliquent : *« Apporte donc la vérité ! »*

Cette formule, qui ressemble à un défi, est en fait une simple manière de se faire donner plus rapidement la parole. Contrairement à ce que pense Eschlimann, celui qui obtient la parole n'a pas forcément de défi à relever, il n'est nullement obligé de chercher à corriger ou à surpasser son prédécesseur ou à prouver aux autres *« qu'il a menti »*, *« qu'il n'a pas dit toute la vérité »*. Il peut raconter n'importe quel conte de son choix en rapport ou non avec le ou les contes précédents. Son conte peut même être plus invraisemblable et moins beau que celui du voisin.

Cette formule est à mettre en rapport avec la formule par laquelle certains peuples tels que les

(15) B.A. JUNOT, *Mœurs et coutumes bantous*, Paris, 1939, cité par Epanya Yiondo, in *Littérature orale Douala, Abbia* n° 12-13, p. 79.

(16) J.P. ESCHLIMANN, *Araignée chez les Agni-Bona*, thèse de doctorat 3^e cycle, Paris, E.P.H.E.S., 1975, t. 1, p. 59.

(17) Ibid, p. 60.

(18) Cf. supra p. 3.

N'zima, les Baoulé, les Agni terminent leur conte : « *Tel est mon mensonge du soir !* », et l'auditoire répond : « *Bravo pour le mensonge !* ». Bien sûr, cette formule n'est pas à prendre à la lettre. Chacun sait que les contes sont des mensonges qui disent la vérité ! Nous sommes dans un univers de conte, dans le monde de la fiction et de la poésie. La formule peut donc se traduire « *telle est mon inspiration, ce soir* ».

À part cette formule, on trouve également chez les N'zima une autre formule très fréquente que les Agni de l'Indénie utilisent aussi de temps en temps (19) : **Aslákó u ! Aslada !**

Cette formule qu'on prononce à la fin du conte ou juste avant de dégager la leçon du conte ne semble pas avoir de signification particulière. C'est plutôt un simple énoncé de fermeture qui existe seul ou accompagne la conclusion : il n'a aucun contenu sémantique en N'zima. Ano Marius N'guessan, dans sa thèse (20), dit n'avoir pas trouvé une quelconque explication de cet énoncé auprès des villageois interrogés, mais, par une gymnastique d'intellectuel, il a essayé de décomposer les termes : **Asla** ou **Arla** signifie en agni : pintade ; **kóú** = tranquille ; d'où la traduction : de là la tranquille pintade vulturine. C'est un non-sens qui n'a aucun rapport avec les contes ! Cette explication, les villageois l'auraient d'ailleurs trouvée eux aussi, si elle était plausible !

la fin des contes

Les contes se terminent par une conclusion explicite ou par des formules spéciales qui varient d'un peuple à l'autre, et même à l'intérieur d'un même groupe ethnique.

(19) Dans les contes agni que nous avons enregistrés à Yakassé (sous-préfecture d'Abengourou), nous n'avons pas rencontré une seule fois cette formule. Ano Marius N'guessan affirme l'avoir rencontrée dans les contes enregistrés dans d'autres villages agni de l'Indénie.

(20) Ano Marius N'GUESSAN, *La femme dans les contes agni de l'Indénie*, essai d'ethno-littérature, E.P.H.E., Paris, 1974 (thèse de 3^e cycle).

Prenons simplement quelques exemples en dehors des Agni, N'zima et Baoulé. Chez les Bambara et les Samo, le conteur termine ainsi. « *Je remets mon conte là où je l'ai pris.* »

Une manière d'indiquer que le conte fait partie du patrimoine commun, des choses de la tradition et qu'il n'est à personne, ou plutôt qu'il appartient à tout le monde et que chacun a le droit de le raconter sans prétendre en être l'auteur. Le conte vient de loin !

Chez les Wolof, Senghor a traduit la formule ainsi : « *C'est de là que partit la fable pour se jeter dans la mer. Le premier qui en respirera le parfum ira au paradis.* »

Cette formule, Mohamadou Kane l'explique ainsi : « *Le conte, ici, c'est le verbe ayant recouvré sa signification pleine et entière ; la mer, c'est l'immensité, c'est l'univers. La formule peut alors signifier que le verbe va se perdre dans l'immensité et qu'il suffit d'en pénétrer le sens, de se l'approprier, pour accéder à la sagesse suprême et au bonheur* » (21).

Au Rwanda, on trouve, entre autres formules, cette formule de conjuration : « *Que ce ne soit pas ma fin, mais la fin du conte !* » ou « *Que ce ne soit pas ma fin, mais ce soit la fin de X et Y !* » (les personnages négatifs du conte).

Commentant cette formule, P. Smith écrit que la formule de conjuration « *marque que le conteur se désolidarise du conte et du sort des personnages* » (22). C'est aussi une sorte de prière pour solliciter la bienveillante protection des dieux pour qu'ils éloignent de soi tous les malheurs.

S'agissant de la fin de la séance de contes en pays mossi, Diana Rey-Hulmann a écrit : « *Le dernier conteur est l'objet de railleries, les participants à la soirée se précipitent sur lui avec la même attitude goulue que sur de la nourriture. Effectivement, le dernier con-*

teur qui clôture la soirée est alors pris pour la nourriture : tout le monde crie : « pilez les haricots avec l'huile » et tous de faire semblant de lui arracher une poignée de haricots, le conteur s'enfuit poursuivi par l'assemblée hurlante » (23).

Mais, en règle générale, la séance de conte se termine sans cérémonie spéciale. On se sépare quand on est fatigué ou quand on a sommeil.

conter suppose tout un art

C'est un art pratique et technique qui s'apprend. On apprend à bien s'exprimer, à faire des gestes, à écouter, à participer. La séance de conte est une des rares réunions publiques où les différences de classes, d'âge, de sexe, sont momentanément suspendues, où tous les participants sont sur un pied d'égalité et où chacun a droit à la parole, au même titre qu'un autre et peut la prendre à tout moment. C'est le lieu où l'enfant ou le jeune homme a l'occasion de s'exercer à parler en public, à faire des gestes, à mimer, à faire rire, rêver ou émouvoir, à faire vibrer une foule. **Le conte est la meilleure école de formation à l'art de la parole** : les techniques d'expression, les gestes, les inflexions de voix, les mimes, le style direct, le dialogue, les mises en scène subtiles des attitudes ou réactions, le sens du suspense, les idéophones, les chants, l'accélération ou le ralentissement du rythme de l'action, l'éloquence, tout s'acquiert ; à moins de posséder des dispositions naturelles : « *L'art de bien dire*, écrit Delafosse, *semble d'ailleurs inné chez la plupart des Noirs, qui aiment parler, et dont beaucoup sont doués d'une véritable éloquence* » (24).

L'habileté dans l'art de la parole est une qualité des plus appréciées. Celui qui « sait » parler, qui possède la magie du verbe, est un homme, quel que soit son âge : il appartient à une catégorie sociale, celle des hommes de la parole, c'est-à-dire les poètes, les griots, les artistes, les conteurs.

L'art de la parole fait partie intégrante de l'éducation ; et c'est par le conte surtout qu'il peut s'acquérir plus aisément. « *Par leur beau langage et leur art de manier la parole, écrit Erny, les conteurs familiarisent la jeunesse avec un vocabulaire, des tournures grammaticales et des intonations recherchées, peu usitées dans la communication courante* » (25). Dans le même ordre d'idée, Roland Colin écrit : « *École de style et de langue, le conte contribue à maintenir le trésor de la langue dans sa pureté* » (26).

La séance de conte permet non seulement d'enrichir la langue et la pensée, mais aussi de stimuler la créativité et de développer l'éloquence. C'est cela qu'Erny exprime en ces termes : « *Parler constitue une des occasions privilégiées où la libre expression et la libre création sont rendues possibles, non certes de manière anarchique, mais dans les limites d'une tradition qui impose au locuteur, à l'orateur, ou au conteur, de se mouvoir dans un cadre assez rigide, tout en lui fournissant un instrument linguistique riche, un stock d'images et de locutions permettant une manifestation très fine de la pensée* » (27).

La plupart des contes que présente le narrateur ne sont pas nouveaux pour l'assistance. Ils ont déjà été racontés ici ou là. Mais le narrateur doit faire preuve d'originalité. Son invention se situe au niveau de la maîtrise de la langue et du geste, de la manière même de raconter, d'agrémenter le récit (par des petits détails inédits, des descriptions imagées, des sentiments simulés, des mimiques comiques, ou par l'imitation particulière des voix des

personnages, etc.), de tenir en éveil l'assistance, de l'amuser, de la faire vibrer à l'unisson.

Comme on peut s'en rendre compte, la marge d'action du narrateur dans l'expression personnelle du conte reste grande malgré tout. Son récit ne vaut que par le cachet personnel qu'il y met. Car c'est la manière de raconter qui permet d'apprécier le conte et de retenir l'enseignement qu'il contient. L'art de conter s'acquiert au fil des séances de conte, en y participant activement.

Si le rôle du conteur est de divertir et d'instruire, il est évident qu'il ne peut parvenir à son but que s'il a du talent pour recréer (au sens artistique du terme) le conte puisé dans le répertoire commun. Contrairement à l'apparence, le conte traditionnel est une œuvre d'artiste, et le charme qui s'en dégage se dénature en passant de l'oral à l'écrit. Toute l'esthétique du conte, qui repose sur les techniques d'expression liées à l'oralité, perd de la saveur : les différentes inflexions de voix, les mimiques, les chants, le rôle de l'épicentre, l'atmosphère de la soirée, le rythme de la narration, l'aspect spectacle, la participation dynamique de l'auditoire, le jeu collectif de la narration du conte, tout cela ne peut se restituer dans le conte moderne (écrit). Malgré les efforts de transcription, de traduction fidèle, d'adaptation, malgré la tentative de rapprocher le plus possible le conte écrit du conte oral, le conte sorti de la plume du meilleur conteur ne vaudra jamais le conte traditionnel !

A cet égard, il est tout à fait regrettable qu'avec la vie moderne, l'invasion des villages par les transistors et les électrophones, les séances de conte deviennent de plus en plus rares. Cela ne veut pas dire pour autant que le conte n'intéresse plus. Sa valeur didactique et récréative continue de susciter le même intérêt, aussi bien chez les villageois que chez les scolarisés qui ont toujours plaisir à revivre une séance de conte, à écouter des récits merveilleux faits par des conteurs de talent.

L'intérêt que les intellectuels africains portent à la littérature orale en général et au conte en particulier n'est pas d'ordre sentimental (motivation nostalgique) ; il y a chez eux une prise de conscience claire de la valeur morale, sociologique, philosophique, esthétique du conte, qui est un élément des plus riches du patrimoine culturel. C'est pourquoi, dans la plupart des pays africains un effort louable est fait pour la collecte, la transcription, la traduction, la conservation, l'étude systématique de ces « documents » qui risquent de se perdre progressivement.

Dans cette Afrique en évolution rapide, il est tout à fait probable que les séances de contes disparaîtront, mais le conte ne périra pas : il survivra aux livres, aux bandes sonores, grâce à la radio et à la télévision. En Côte-d'Ivoire, une expérience est faite avec l'émission « Mensonge d'un soir » où l'on essaie de reproduire à la télévision des séances de contes à la villageoise. C'est une expérience intéressante qui vient s'ajouter aux efforts pour écrire le conte en tâchant de respecter, autant que possible, les caractères du conte traditionnel, aux efforts pour adapter certains contes pour le cinéma ou le théâtre. Quelques tentatives ont déjà été faites avec succès dans quelques pays africains. Citons pour mémoire l'exemple du dramaturge nigérian Soyinka et le cas de l'ivoirien Amadou Kourouma dont la pièce **Tougnantigui** (Le diseur de vérité) n'est qu'une adaptation du conte, « La fille dédaigneuse ou l'époux surnaturel » ; Comoé Krou, pour sa part, a écrit sous forme de pièce de théâtre un conte qu'il a analysé et publié dans les Annales de l'Université d'Abidjan (28). Citons également les travaux du Groupe de Recherche sur la Tradition Orale (G.R.T.O.) d'Abidjan qui a présenté en 1972 dans le cadre de la semaine culturelle Akan une mise en scène d'un conte M'batto « Sepon », et, tout récemment (avril 1978), une pièce de théâtre **Ketanmadjo** (drame en XXI tableaux, écrite par Bernard Zadi et Mawa Coulibaly) qui est une création inspirée de deux contes : « l'or du lutin », et « le fils de l'ogre et le fils de l'homme ».

Pierre N'Da.

(23) Diana REY-HULMANN, *Règles sociales de récitation des contes en Haute-Volta*, in Recherche, Pédagogie et Culture, n° 29-30, mai-août 1977, p. 16.

(24) M. DELAFOSSÉ, *Les civilisations négro-africaines*, Stock, Paris 1924, p. 84.

(25) ERNY, *L'enfant et son milieu en Afrique noire*, p. 170.

(26) Roland COLIN, *Littérature africaine d'hier et de demain*, p. 78.

(27) ERNY, op. cit. p. 164.

(28) Comoé KROU, *Sagesse ancienne, Annales de l'université d'Abidjan*, 1973, série F, fascicule 5.