
SOUS LA DIRECTION DE
Sandra Bornand et Jean Derive

Les canons du discours et la langue

Parler juste



KARTHALA

Pour bien communiquer, la connaissance de la grammaire d'une langue est une condition nécessaire mais pas suffisante. « Il ne suffit pas de parler, il faut parler juste » disait déjà Shakespeare. En effet, dans toute culture, la prise de parole se fait en référence à des canons implicites, soit pour s'y soumettre, soit pour les transgresser.

Pendant quatre ans, une équipe d'ethnolinguistes de divers horizons a choisi d'étudier les canons supra-grammaticaux qui servent, pour une société donnée, à définir le ton juste suivant les situations d'énonciation. Les dits canons peuvent influencer sur l'énonciation jusque dans ses rapports avec les exigences de la grammaire.

Tous les auteurs ont abordé le canon comme une construction culturelle et dynamique, en constante évolution, reflétant des rapports de domination à un moment donné et impliquant une évaluation du discours comme étant plus ou moins proche de l'idéal. La question se pose toutefois de l'évaluation de la canonicité par les membres d'un groupe. En effet, elle peut être asymétrique, selon les compétences des participants, et peut rester uniquement implicite.

Sandra Bornand est anthropologue linguistique (CNRS, LLACAN - UMR 8135), co-rédactrice en chef, avec N. Belmont et C. Leguy, des Cahiers de littérature orale. Depuis 1995, elle mène des recherches dans l'ouest du Niger, dans l'aire songhay-zarma. Ses principaux ouvrages : Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger, Paris, Karthala, 2005 ; avec C. Leguy : Anthropologie des pratiques langagières, Paris, Armand Colin, 2013 et Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique, Paris, Karthala, 2014.

Jean Derive, professeur émérite (Université de Savoie / LLACAN - UMR 8135), est spécialiste des littératures francophones, de l'épopée et des relations entre les littératures africaines écrites et orales. Ses principaux ouvrages : Collecte et traduction des littératures orales, Paris, SELAF, 1975 ; avec G. Dumestre : Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingues, Paris, Classiques africains 27, 1999 ; L'Épopée, unité et diversité d'un genre, Paris, Karthala, 2002 ; avec U. Baumgardt : Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques, Paris, Karthala, 2008 ; Chanter l'amour en pays dioula, Paris, Classiques africains 32, 2012 ; L'Art du verbe dans l'oralité africaine, Paris, L'Harmattan, 2012.

Collection dirigée par Henry Tourneux



LES CANONS DU DISCOURS ET LA LANGUE

Visitez notre site : **www.karthala.com**

Couverture : Sotigui Kouyaté dans le film « Genesis » de Claude Nuridsany et Marie Pérennou (Tous droits réservés).

© Éditions KARTHALA,
2018 ISBN :
978-2-8111-2511-0

SOUS LA DIRECTION DE

Sandra BORNAND et Jean DERIVE

Les canons du discours et la langue

Parler juste

**Éditions Karthala
22-24 bd Arago
75013 Paris**

Remerciements

Cet ouvrage est le fruit d'un projet collectif international mené à partir du LLACAN (Langage, langues et cultures d'Afrique noire, CSPC, INALCO CNRS UMR 8135), qui a mobilisé de nombreuses personnes en Europe et en Afrique, au cours de ces quatre dernières années. Nous pensons tout d'abord à Alice Degorce (IRD – IMAF) qui a organisé les séances de travail à Ouagadougou et nous a permis de travailler à distance avec nos collègues burkinabè. Nous pensons aussi à tous ceux qui, ici et là-bas, ont participé au séminaire de recherche, apportant leur contribution à la réflexion commune.

Nos remerciements vont aux relecteurs et aux traducteurs des contributions, dont le soutien nous a été très précieux : Elara Bertho, Sébastien Boulay, Alice Degorce, Cécile Leguy, Bertrand Masquelier, Lobna Mestaoui, Katell Morand, Paulette Roulon-Doko, Christiane Seydou, Catherine Taine-Cheikh, Françoise Ugochukwu et Kristin Vold Lexander.

Nous tenons également à remercier Magali Sansonetti-Diraison et Isabelle Alanièce (LLACAN) pour la gestion administrative du projet. Gustave Deghilage nous a apporté une aide précieuse pour la mise en page du présent volume. Nous remercions également Céline Ferlita et Frank Guillemain du service audiovisuel de Cultures, Langues, Textes (UPS 2259 du CNRS), pour avoir filmé une grande partie de nos conférences et en avoir réalisé le montage. Fabien Dugal nous a permis d'être en visioconférence avec Ouagadougou (Burkina Faso), ce dont nous lui sommes très reconnaissants.

Présentation des auteurs

Marie-Clémence ADOM est maître de conférences au département de Lettres modernes de l'Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire), où elle enseigne la poésie ivoirienne. Elle est l'auteure d'une *Anthologie de la poésie ivoirienne écrite* (3 vol., Paris, L'Harmattan, 2014). Ses recherches actuelles portent sur le « zougou », un genre musical urbain né en Côte d'Ivoire. Parmi ses articles récents, on peut citer : « Jeux de mots, jeux de rôles, tours de paroles : De la promotion d'un nouvel ordre dans le zougou, poésie urbaine de Côte d'Ivoire », *Autrepart* 73, 2015, et « Multiculturalité et stratégies identitaires dans les villes, le cas du zougou de Côte d'Ivoire, dans *Villes coloniales/Métropoles postcoloniales. Représentations littéraires, images médiatiques et regards croisés*, dir. par Hans-Jürgen Lüsebrink et Sylvère Mbondobari, (Tübingen, Gunter Narr, 2015).

Elara BERTHO est chargée de recherche au CNRS, membre du laboratoire « Les Afriques dans le monde » (LAM, UMR 5115). Ses recherches portent sur les figures historiques de résistance à la colonisation et sur leur mise en récit. Citons parmi ses publications : « Médias, propagande, nationalismes. La filiation symbolique dans les chants de propagande : Robert Mugabe et Mbuya Nehanda, Sékou Touré et Samori Touré », *Cahiers de littérature orale* 77 « Paroles publiques et paroles confidentielles : façons de parler dans la sphère publique et sur ses marges » et « Filmer la résistance à la colonisation : stratégies postcoloniales de mémoire et d'oubli. À propos du scénario "Samori" de Sembène Ousmane », *Cahiers d'études africaines* 224, 2016.

Sandra BORNAND est anthropologue linguiste, chargée de recherche au CNRS, membre du LLACAN (UMR 8135), corédactrice en chef des *Cahiers de littérature orale* (avec N. Belmont et C. Leguy), membre du comité scientifique de la revue *GLAD*. Elle mène depuis 1995 des recherches dans l'ouest du Niger, dans l'aire songhay-zarma. Ses principaux ouvrages sont : *Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger* (Paris, Karthala, 2005) ; *Anthropologie des pratiques langagières* (en collaboration avec C. Leguy), (Paris, A. Colin, 2013) ; elle a coordonné (avec C. Leguy) *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique* (Paris, Karthala, 2014).

Sébastien BOULAY est anthropologue, maître de conférences à l'Université Paris Descartes, Faculté des sciences humaines et sociales de la Sorbonne, et membre de l'UMR 196 CEPED (Centre Population et Développement). Il mène des recherches en Mauritanie depuis 1999 et au Sahara occidental depuis 2011. Ses travaux actuels portent sur le rôle des productions artistiques (notamment satiriques et humoristiques) et des nouveaux médias dans les luttes politiques à l'œuvre dans la région depuis les années 1960. Il a cofondé l'Observatoire universitaire international du Sahara occidental (www.ouiso.eu) et vient de publier avec Francisco Freire *Culture et politique dans l'Ouest saharien : Arts, Activismes et État dans un espace de conflits* (La Talbotière, L'Étrave, 2017).

Jean DERIVE est professeur émérite de littérature comparée (Université de Savoie/LLACAN, UMR 8135), spécialisé dans les recherches sur les littératures africaines écrites et orales, les littératures francophones, les épopées. Ses principaux ouvrages sont : *Collecte et traduction des littératures orales* (Paris, SELAF, 1975) ; *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingues* (avec G. Dumestre) (Paris, Classiques africains 27, 1999) ; *L'Épopée, unité et diversité d'un genre* (Paris, Karthala, 2002) ; *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (avec U. Baumgardt) (Paris, Karthala, 2008) ; *Chanter l'amour en pays dioula* (Paris, Classiques africains 32, 2012) ; *L'Art du verbe dans l'oralité africaine* (Paris, L'Harmattan, 2012).

Graham FURNISS est professeur émérite à la School of Oriental and African Studies (SOAS) à Londres. Ses recherches portent sur les littératures orales et écrites en hausa, ainsi que sur des aspects de la culture populaire hausa. Il est membre du conseil consultatif du Center for Research in Nigerian Languages and Folklore à l'Université Bayero de Kano. Il est à la fois président fondateur de l'International Society for Oral Literature in Africa (ISOLA) et a fondé le *Journal of African Cultural Studies* dont il est aujourd'hui membre du comité de rédaction. Il est en outre membre du comité scientifique des *Cahiers de littérature orale*. Citons, parmi ses principaux ouvrages : *Orality: the Power of the Spoken Word*, (Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2004) ; *Poetry, Prose and Popular Culture in Hausa* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996).

Samia KHICHANE prépare un doctorat en anthropologie linguistique à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Ses recherches actuelles portent sur l'injure féminine en Kabylie.

Kristin Vold LEXANDER est chercheure postdoctorale au Center for Multilingualism in Society across the Lifespan (MultiLing) à l'Université d'Oslo, en Norvège. Son laboratoire d'accueil est le LLACAN (UMR 8135). Ses recherches portent sur le plurilinguisme dans la communication numérique et elle s'intéresse surtout à l'usage écrit des langues du Sénégal. Elle a publié notamment les articles suivants : « Vœux électroniques plurilingues : nouvelles pratiques, nouvelles fonctions pour les langues africaines ? », *Journal of Language Contact*-THEMA 3 (2010) ; « Texting and African language literacy », *New Media and Society* 13/3 (2011) ; « Le SMS amoureux », *Journal des africanistes* 83/1 (2013).

Marie LORIN est docteure en Littératures et civilisations de l'INALCO. Ses recherches actuelles portent sur la littérature orale peule contemporaine dans une perspective écopoétique. Sa thèse de doctorat s'intitule : *La Poésie orale peule des pêcheurs de la vallée du fleuve Sénégal : approches géopoétiques* (Paris, Institut national des langues et civilisations orientales).

Katell MORAND est maître de conférences à l'Université Paris Nanterre et membre du Centre de recherche en ethnomusicologie (LESC). Ses recherches portent sur la poésie chantée dans les sociétés paysannes du nord de l'Éthiopie (langues amharique et xamtanga), tout particulièrement dans ses rapports à la mémoire et aux conflits. Elle a publié « Après la fête : la sphère du privé du chant chez les Amhara d'Éthiopie » dans les *Cahiers de littérature orale* 77-78 (2015) et, « Le désir de tuer. Musique et violence en Éthiopie du Nord », dans la revue *Terrain* (2017).

Catherine TAINE-CHEIKH, directrice de recherche émérite au LACITO (Langues et civilisations à traditions orales, CNRS) est spécialiste de l'arabe ḥassāniyya et du berbère zénaga de Mauritanie. Auteure de dictionnaires de ces langues, elle a publié également une centaine d'articles ou de chapitres d'ouvrages en linguistique, sociolinguistique et ethnolinguistique. Une quinzaine de ses textes ont été repris récemment au Maroc sous le titre : *Études de linguistique ouest-saharienne*, volume 2 : Onomastique, poésie et traditions orales.

Ndiabou Séga TOURÉ est enseignante-chercheure à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Ses recherches portent sur des genres dits « mineurs » de la littérature orale wolof, comme les histoires drôles et le *taasu* (un genre poétique oral), et sur l'utilisation de certains genres oraux dans les publicités télévisées au Sénégal. L'un de ses derniers articles porte sur la

« Référence à la parole patrimoniale dans les slogans publicitaires au Sénégal » (Revue *Cargo* 4, Paroles d'Afrique, 2015).

Awa TRAORÉ, hispaniste, est doctorante ivoirienne à l'Universidad Autonoma de Madrid. Elle y prépare une thèse sur la comparaison de contes dioula oraux avec des contes médiévaux espagnols. Elle a participé à la rédaction de l'ouvrage *El Quijote universal. Siglo XXI* coordonné par Jose Manuel Lucia Megias, (s.l., Machado Grupo de distribución, 2016), en proposant une traduction d'un passage du Quichotte en dioula de Kong (p. 679-681).

Françoise UGOCHUKWU, HDR, est actuellement en poste à l'Open University en Angleterre après avoir passé vingt-quatre ans à l'Université de Nsukka au Nigéria. Africaniste, spécialiste d'ethnolinguistique et de littérature comparée, elle a publié plusieurs ouvrages de recherche et de nombreux articles. Son œuvre pionnière et sa contribution aux relations culturelles bilatérales entre la France et le Nigéria lui ont valu la distinction de Chevalier des Palmes académiques en 1994.

Introduction

Sandra BORNAND et Jean DERIVE

Il ne suffit pas de parler, il faut parler juste
(William Shakespeare)

Les ethnolinguistes et les enseignants de français langue étrangère le savent bien ; en quelque culture que ce soit, toute prise de parole se fait en référence à des canons, d'ordre verbal mais pas seulement, que ce soit pour s'y conformer ou pour les transgresser. Une prise de parole peut en effet être sciemment atypique parce qu'elle se veut provocatrice ou parce que, dans le domaine de l'art verbal notamment, elle entend rompre avec un certain académisme pour tenter de créer les conditions d'un nouveau canon. Les conventions en ce domaine n'ont de pertinence qu'en synchronie, à un instant T, et elles évoluent en permanence, parfois très vite, comme toutes les autres conventions sociales. Ces règles canoniques en perpétuelle évolution ne doivent pas être confondues avec les règles proprement grammaticales qui régissent la production d'un énoncé dans une langue donnée (phonétique, morphologie, syntaxe) afin de le rendre compréhensible à des auditeurs et/ou lecteurs dans le cadre d'une compétence commune. Il s'agit en quelque sorte de contraintes d'ordre métadiscursif. Il ne suffit pas, en effet, de savoir parler une langue, en en connaissant le lexique et la grammaire, pour être capable de communiquer dans cette langue de façon appropriée¹.

Y compris dans les contingences de la vie quotidienne, « l'honnête homme » sait qu'il ne doit jamais parler sans règles, même si celles-ci demeurent la plupart du temps implicites. Il s'agit pour lui de répondre à l'attente des usages non écrits de sa société en trouvant le dire ou l'écrit « juste », eu égard à la situation et à la nature de l'interlocuteur. Le canon dont

-
1. Cette observation a amené Dell Hymes (1971, 1972) à élargir la compétence linguistique à une compétence de communication. Celle-ci apparaît de manière évidente dans un article comme celui de Charles O. Frake, 1964. Du côté francophone, cette perspective est également celle de Geneviève Calame-Griaule (1965, 3^e éd. 2009) et de ceux qui lui succéderont. D'ailleurs, Calame-Griaule, en 1994, dans un entretien avec Yves Moñino et Diana Rey-Hulman reconnaissait sa proximité avec l'*Ethnography of speaking* (renomination de l'*Ethnography of communication*), et Hymes a, de son côté, préfacé la dernière réédition d'*Ethnologie et langage : La parole chez les Dogon* (2009).

il est question ici n'est donc pas seulement celui d'un idéal esthétique, comme en art, c'est un concept relatif qui définit un idéal de performance en fonction des contingences variables de la communication. Quelqu'un qui parlera « comme un livre » dans une situation d'intimité n'en réussira pas forcément pour autant sa performance, qui risquera d'être perçue comme prétentieuse ou froide, par comparaison à une autre à la langue moins académique, dont la familiarité même apparaîtra comme un gage de proximité chaleureuse et répondra mieux au contexte. En pareil cas, l'usage de la trop belle langue peut apparaître comme une erreur d'appréciation et fonctionner comme une contre-performance canonique.

Cela dit, s'il est vrai qu'on ne s'exprime jamais hors de contraintes conventionnelles intégrées dans le psychisme au point d'en devenir des réflexes (Bakhtine dirait qu'on ne parle jamais hors genre), il est cependant des situations sociales, généralement publiques, où les séquences énonciatives sont plus formatées que d'autres par une tradition. Celles-ci peuvent être régies par des moules formulaires² plus ou moins répertoriés sur lesquels il est possible à chacun de broder (les salutations, les formules de politesse, les condoléances, les injures etc.) ; à tout le moins certains énoncés sont-ils recensés comme des « genres du discours³ » identifiables du fait que, outre les règles grammaticales qui en structurent le matériau verbal, ils doivent obéir à des règles rhétoriques attendues : la plaidoirie, le sermon, la harangue politique, le cours magistral, le roman policier etc. Aux compétences grammaticale et communicationnelle s'ajoute une compétence générique, consistant à construire et reconnaître des énoncés canoniques identifiés conventionnellement comme des genres du discours³.

Il n'est guère possible d'étudier ici les canons dans le continuum de la communication contingente aux échanges quotidiens ; ceci reviendrait à plonger dans un puits sans fond, surtout si on entend adopter un point de vue interculturel. Aussi, pour des raisons pratiques, est-ce à un échantillon limité de séquences verbales « textualisées » par des conventions énonciatives propres et identifiées par un nom qualifiant un « genre du discours » dans la

-
2. Lors de son intervention à notre séminaire (qui n'a pas donné lieu à une publication), Dominique Casajus évoquait, concernant les inscriptions rupestres en pays touareg qu'il étudiait, l'existence d'un « patron », d'un « canon » repérable, qui facilitait le déchiffrement des messages inscrits grâce à un schéma formulaire. Celui-ci reproduisait, pour certaines de ces inscriptions, le canon dont on use dans l'art épistolaire. Il montrait ainsi la formularité des pratiques d'écriture en jeu, tant dans l'échange de correspondance que dans les inscriptions rupestres vieilles – pour certaines – de plusieurs siècles. Les conférences ont, pour la plupart, été filmées et on peut les retrouver sur : http://bit.ly/ELLAF_canonique ou sur http://bit.ly/canal-U-ELLAF_canonique.
 3. Sur la compétence générique, lire Claude Calame 2014 ; Jean Derive, *ibidem*.

culture de référence, qu'il a été choisi de s'intéresser prioritairement, dans le cadre d'un séminaire de recherche sur les énoncés canoniques, coordonné sous l'égide du LLACAN⁴ par Sandra Bornand et Jean Derive. Sont réunies dans le présent ouvrage la majorité des contributions qui ont été proposées par des ethnolinguistes, sociolinguistes, anthropologues et littéraires pour illustrer un éventail de cas. Elles ne se sont pas bornées à relever les contraintes canoniques présidant aux types de discours étudiés, elles ont aussi cherché à en comprendre les motivations et les mécanismes œuvrant à la configuration des performances énonciatives, voire à la formation ou au détournement d'un canon en place.

C'est donc à la recherche d'une grammaire du genre capable d'énoncer un canon différent dans des sociétés diverses que sont partis les auteurs de cet ouvrage. Tous ont abordé le canon comme une construction culturelle et dynamique, constamment évolutive, reflétant des rapports de domination à un moment donné⁵ et impliquant une évaluation du discours comme étant plus ou moins proche de l'idéal⁶ ; une évaluation au centre du questionnement, par exemple, de Graham Furniss (*infra*) qui aborde le canonique à partir des débats sur les productions d'une littérature hausa populaire. Se pose toutefois la question de l'évaluation de la canonicité par les membres d'un groupe plus ou moins large, car elle peut être asymétrique selon les compétences des participants et peut rester uniquement implicite.

Les canons et leur hiérarchisation dans la réalisation "idéale" d'un genre

L'un des premiers problèmes à résoudre, nous semble-t-il, touche à l'établissement d'une typologie des traits canoniques.

Une première distinction de nature peut être faite entre les canons qui se rapportent d'une part à des modalités énonciatives, d'autre part à des propriétés textuelles. Pour ce qui est des modalités énonciatives, un genre du discours, pour être conforme aux attentes, peut par exemple requérir un certain type d'énonciateur (un prêche sera en principe dit par un clerc, une épopée africaine par un artiste spécialisé...) ; il peut en outre exiger éventuellement certaines circonstances (funérailles, fête, procès...) avec un auditoire ou un

4. COMUE Sorbonne Paris Cité, INALCO-CNRS, UMR 8135 LLACAN.

5. Il peut, de ce fait, être l'objet de contestations.

6. Notons que, si du point de vue des anthropologues linguistes anglophones, le canon n'est pas au cœur de la réflexion, Michael Silverstein et Greg Urban, dans l'introduction de leur ouvrage *Natural Histories of Discourse*, définissent le « vrai canon » comme « impliquant non seulement un ensemble de textes, mais aussi une idéologie explicite ou un métadiscours selon lequel ces textes et non les autres forment le cœur de la culture » (1996, p. 13, note 2, notre traduction).

lectorat privilégié lui aussi défini par avance ; enfin, pour ce qui est de l'oral, il peut relever de modalités d'énonciation propres (chanté, avec ou sans accompagnement musical, psalmodié, déclamé, murmuré, suivant des rythmes divers).

Par ailleurs, l'exécution de ce même genre, pour être réussie suivant les critères locaux, supposera de présenter un énoncé verbal offrant un certain nombre de traits stylistiques et rhétoriques qui lui donnent une configuration remarquable (lexique recherché ou archaïque vs lexique banal ou familier, versification vs prose, hypotaxe vs parataxe, présence ou non de figures du signifiant et du signifié etc.). À ces propriétés purement morphologiques peuvent s'en ajouter d'autres qui touchent davantage la topique du discours. Certains genres appellent des thèmes ou des motifs convenus qui fonctionnent comme autant de traits canoniques, signant à la fois l'identité du genre et son idéal au yeux d'une instance de réception qui attend et désire ces clichés. C'est le cas par exemple du western qui traite de l'éternelle querelle entre éleveurs et agriculteurs, de l'opposition entre hors-la-loi et représentants de la loi... ou encore des séries produites au Nigéria dont il sera question dans ce volume. Évidemment, cela nous éloigne quelque peu de l'objectif annoncé par le titre, *Parler juste : les canons du discours et la langue* puisqu'il est question en l'occurrence plutôt de propriétés de contenu. Mais chacun sait aujourd'hui qu'il n'y a pas de contenu sans forme et cela nous ramène au langage qu'il s'agisse de celui du verbe ou des images. La convention dans le traitement formel du thème compte largement autant que le thème lui-même.

Ces deux ordres ne sont pas indépendants l'un de l'autre mais ont entre eux des rapports de détermination dialectique⁷, sans qu'il soit toujours possible de distinguer la cause de l'effet. En principe, il semble que ce soit plutôt les critères des modalités énonciatives qui déterminent les propriétés de l'énoncé : par exemple un discours public et déclamatoire impliquera une rhétorique particulière faite de phrases amples et de périodes, une émission radiophonique une langue plus surveillée que celle d'une communication privée. Cela dit, il est difficile de savoir si c'est la présence d'un artiste spécialisé comme énonciateur qui motive la sophistication stylistique d'un discours ou si c'est cette exigence de sophistication qui requiert l'intervention d'un artiste spécialisé.

Une autre question pertinente, quant à la catégorisation des contraintes canoniques, concerne celle de leur hiérarchie, c'est-à-dire de leur importance respective pour la réussite sociale de l'exécution d'un discours répertorié en genre dans une culture donnée. Il peut en effet exister de ce point de vue des degrés. Certaines de ces exigences sont quasiment indispensables pour l'identification du genre. Dans la culture française par exemple, un proverbe,

7. Comme l'ont montré les interactionnistes.

pour être reconnu comme tel, doit se présenter sous la forme d'une séquence brève selon un mode d'expression imagé : « qui va à la chasse perd sa place », « pierre qui roule n'amasse pas mousse », « il n'y a pas de fumée sans feu » ne sont pas des énoncés dont la finalité est cynégétique, botanique ou pyrotechnique. Leur signifié métaphorique est supposé s'appliquer à un autre type de situation. Si un énoncé conserve la propriété de la brièveté sans la formulation figurée (« l'argent ne fait pas le bonheur »), on sera, au regard des conventions françaises, en présence d'une sentence, d'une maxime, d'un aphorisme comme on voudra, mais plus d'un proverbe *stricto sensu*. On peut donc dire qu'en l'occurrence l'expression métaphorique est une propriété constitutive du « proverbe » dont l'absence entraîne l'abolition en tant que genre. En revanche, la sophistication plus ou moins grande de l'expression formulaire, trait assez fréquemment caractéristique des proverbes, ne fonctionnera pas nécessairement comme un trait constitutif de son identité, mais plutôt comme un gage de création plus ou moins réussie eu égard à l'horizon d'attente du genre. Ainsi, « qui va à la chasse perd sa place » ou « pierre qui roule n'amasse pas mousse » avec la structure binaire formée par leur protase et leur apodose, renforcée par la rime (chasse/place) ou par l'assonance (roule/mousse), présente des réalisations de proverbes canoniquement plus accomplies que « il n'y a pas de fumée sans feu », énoncé qui peut lui aussi être rattaché à la catégorie des proverbes, mais d'une facture moins réussie du point de vue du modèle virtuel idéal. Il existe donc une hiérarchie entre d'une part des canons « absolus », constitutifs d'un genre et indispensables à son identification, et d'autre part des traits canoniques « relatifs », dont la présence facultative indique un degré de réussite plus ou moins grand par rapport à l'horizon d'attente canonique. C'est ce qu'illustre justement le premier article de notre ouvrage.

L'ouvrage débute en effet par l'étude de Katell Morand sur la poésie chantée de langue amharique (Éthiopie). Partant d'une expression entendue maintes fois sur le terrain qui dit qu'un poème réussi a atteint à la « justesse » et au « vrai », l'anthropologue et ethnomusicologue examine les critères à la fois linguistiques et musicaux de poèmes chantés, questionnant les sources du prestige, mais aussi les dangers qu'implique la compétence poétique. Le respect des règles métriques et du style elliptique, la recherche d'un effet de surprise ou la maîtrise du contour mélodique ne suffisent pas pour atteindre cette justesse. Celle-ci surgit en effet du rapport émotionnel qui se crée entre chanteurs et auditeurs, lorsque les premiers manipulent l'attente des seconds et les impliquent, dans une co-construction de la performance et, presque malgré eux, dans une prise de position par rapport aux multiples problèmes qui traversent l'assemblée.

Ce premier article montre à la fois que le canonique est un enjeu majeur, mais qu'il est difficile d'en hiérarchiser les propriétés : lors des poèmes chantés en langue amharique, la justesse apparaît en effet quand « le poème dit quelque chose du réel, propose une perspective « vraie » sur les problèmes qui traversent l'assemblée, et éclaire les choix accomplis et l'inévitabilité des actions à venir » (Morand, *infra*). Cet article montre aussi à travers cet exemple que le caractère du canon est ici « indéfinissable », puisqu'il réside essentiellement dans l'adéquation du texte produit avec la situation évoquée ou vécue.

Travaillant au sud du Nigéria (chez les Igbo), Françoise Ugochukwu questionne également le canonique à partir d'un genre récent, Nollywood. Mais, contrairement à Graham Furniss⁸, elle ne met pas l'accent sur les critères définis par les acteurs (comprenant les réalisateurs, producteurs, acteurs, spectateurs) eux-mêmes de cette industrie cinématographique, mais montre que la récurrence de certains critères prouve l'existence d'un canon attendu par le public. Aux yeux de Françoise Ugochukwu, les développements technologiques ne sont pas sans incidences sur les productions vidéo dont elles ont peu à peu modifié le canon. Ne parle-t-on pas, d'ailleurs, d'un « nouveau Nollywood » ? Toutefois, elle y voit un aspect subordonné au contenu relativement stable. De son point de vue, ce qui est le trait canonique le plus essentiel de cette production, c'est la centralité de l'oralité tant dans les modalités de création (pensons à la flexibilité des scripts) que dans le « contenu » (primauté de la parole).

Avec l'article d'Awa Traoré et de Jean Derive, on passe, du conte comme modèle des premiers vidéo-films igbo, aux contes comme pratique chez les Dioula de Kong (Côte d'Ivoire). Dans cette contribution est étudiée la question du trait canonique qui prime pour valider la production d'un conte conforme. Les auteurs établissent qu'un formatage formulaire, à l'ouverture, à la clôture et au cours du récit, est nécessaire pour qu'un conte soit reconnu comme tel. Ils avancent en outre quelques hypothèses sur les motivations culturelles des modalités de ce formatage. D'un point de vue diachronique, ils comparent le corpus recueilli entre 1975 et 1981 par Jean et Marie-José Derive avec celui enregistré en 2011 par Awa Traoré, originaire de Kong. Il en ressort que les formules de connivence qui impliquent un partage dans le cadre d'une communauté de pratiques, n'ont connu qu'une évolution modérée d'une génération à une autre.

-
8. Qui s'est intéressé dans une conférence sur l'apparition d'une littérature populaire au nord du Nigéria. Au cours de celle-ci, il a choisi volontairement de porter son regard à la fois sur l'évaluation par un « certain » public et sur les processus de canonisation ; une évaluation qui porte aussi bien sur la langue et l'orthographe utilisées que sur la cohérence des textes, les thèmes abordés, la conformité avec l'islam et les « coutumes » hausa.

Hétérogénéité sociopolitique, hétérogénéité canonique

La question du canon peut être aussi examinée sous un angle plus sociologique. Dans la mesure où il est possible, pour un même type de performance verbale, de constater des divergences dans les références idéales d'exécution en fonction des différents groupes sociaux qui sont susceptibles de le produire ou d'en être l'énonciataire (par exemple, hommes vs femmes, jeunes vs vieux, élite vs peuple, nationalistes vs ralliés etc.), il est possible de chercher à établir, en synchronie, une cartographie des propriétés formant le canon d'un genre du discours suivant le statut social de ses usagers potentiels.

Le premier article de ce chapitre est celui de Samia Khichane qui, de par son intérêt pour l'injure en Kabylie (Algérie), travaille comme Jean Derive et Awa Traoré, sur un genre où la formularité est « reine ». Cette doctorante en anthropolinguistique propose une typologie à partir des modalités de l'injure, typologie qui l'amène à distinguer un canon de l'injure masculin vs féminin. On s'aperçoit alors que pour les femmes une injure est « réussie » dès lors qu'il y a effacement de la subjectivité par le recours à l'implicite, usage de l'indirect (l'injuteur s'adresse à un injurieux à propos d'un injurié), inventivité dans les formules tout en respectant les codes rhétoriques. Le modèle canonique de l'injure féminine est alors celle qui permet de faire perdre la face à l'autre (comme l'écrit Goffman) sans perdre la face en cas de riposte.

Catherine Taine-Cheikh, dans son étude sur les genres poétiques maures en arabe dialectal (*ḥassāniyya*), débute son article par la poésie strophique, genre réservé aux hommes, les femmes n'étant pas autorisées par pudeur à s'adonner aux formes courantes. Cette poésie strophique se caractérise par ses rimes, sa métrique reposant sur des principes similaires à la métrique de la composition poétique en arabe classique et des jeux de langage destinés à surprendre l'auditoire.

À partir de ce type de production, la linguiste questionne les autres genres poétiques « traditionnels », pratiqués – pour les uns – par un groupe socio-professionnel, les griots, et – pour les autres –, par les femmes. S'il existe bien une poésie d'hommes libres, une de griots et une féminine, la véritable rupture formelle se fait avec le rap en *ḥassāniyya*.

La question du canon dans la poésie hassanophone est également abordée dans l'article de Sébastien Boulay, mais ici dans sa dimension dialogique dans un cadre hautement conflictuel ; cet anthropologue part en effet d'un poème satirique chanté par un poète sahraoui reconnu notamment pour ses compositions, qui ici se singularise par une transgression au niveau des normes morales et sociales en vigueur, tout en respectant la forme, pour mieux faire mouche. Ce poème, qui circula sur Internet et fut partagé sur *Facebook*, *YouTube* ou par l'intermédiaire des téléphones portables, se caractérisa par un grand retentissement (répliques, variantes). Pour Sébastien Boulay, cette

« sismique » est alors la preuve que ce poème satirique était devenu un canon du genre, une perspective très bakhtinienne.

Les canons au fil de l'histoire : émergence et évolution

En troisième lieu, nous avons souligné que les canons ne relevaient pas d'une essence intemporelle. Dans la mesure où ils dépendent fondamentalement de l'attente des auditeurs et/ou lecteurs, variable suivant les modes et les sensibilités d'époque, les canons sont en perpétuelle évolution et peuvent même aller jusqu'à s'inverser d'une génération à une autre. Là encore le phénomène est dialectique. L'évolution des critères de l'attente canonique est certes fonction du goût des auditeurs ou des lecteurs d'une période donnée, et la prise en compte de ce goût a certes des incidences sur la configuration du discours au moment de son énonciation ; toutefois, il ne faut pas oublier non plus que cette sensibilité a été elle-même façonnée par des créateurs géniaux qui ont su dépasser l'académisme de la tradition pour susciter de nouvelles attentes et préparer un nouveau canon. En outre, les genres du discours eux-mêmes ne sont pas des catégories essentielles présentes en tout lieu de toute éternité. Ils varient selon les cultures et sont, au sein de chacune d'elles, soumis aux contingences de l'histoire si bien qu'ils naissent vivent, meurent, se métamorphosent en passant d'un domaine à un autre (par exemple de la poésie à la publicité comme le montre Ndiabou Séga Touré⁹) ; et les canons qui président à leur exécution subissent eux-mêmes des transformations en fonction de ces tribulations (voir Elara Bertho, *infra*).

La question du canon peut donc aussi être étudiée sous l'angle de la diachronie en repérant les indices d'émergence de canons dans des genres nouveaux ou en évaluant le degré de leur évolution d'une période à une autre. La catégorisation implique de fait l'exercice d'un pouvoir, celui d'une assignation, qui peut être contestée. Amadou Kourouma, en faisant « exploser » la langue française dans *Les Soleils des Indépendances* (publié en 1968 dans une maison d'édition canadienne et, en 1970, au Seuil), rompt avec le canon du roman écrit jusque-là par des écrivains africains francophones. S'opérait

9. À ce sujet, la notion d'entextualisation (telle que proposée par Richard Bauman et Charles Briggs, 1990) peut être intéressante, dans la mesure où elle met en évidence « le processus au cours duquel des "morceaux de texte" peuvent être successivement décontextualisés et recontextualisés, au point qu'ils deviennent un nouveau discours associé à un nouveau contexte et accompagné par un métadiscours particulier qui fournit une sorte de "lecture préférentielle", un discours sorti de sa situation (setting) interactionnelle et transmise avec elle dans un nouveau contexte » (traduit de Rajend Mesthrie, 2011, p. 73).

alors à la fin des années 1970 un tournant dans la littérature africaine d'expression française¹⁰.

La perspective diachronique est tout particulièrement présente dans l'article d'Elara Bertho sur la fabrique d'un canon narratif. Prenant le parti d'élargir son terrain de recherche au-delà du livre consigné et canonisé par l'institution, elle confronte archives coloniales, chansons populaires en haoussa, roman en français, livres scolaires et « discours » sur Internet. Elle montre comment le roman très politique d'Abdoulaye Mamani, *Sarraounia* (publié en 1980 chez L'Harmattan), devenu un classique de la littérature nigérienne, s'est construit sur une subversion de la *doxa* des sources dont il s'est inspiré dans son récit pour finir par constituer un nouveau canon narratif, conforme à l'idéologie qu'il voulait promouvoir. Toutefois, une approche sociologique diversifiée met en évidence que le canon érigé par le romancier est lui-même contesté par les marges (chansons populaires, Internet).

Marie Lorin s'interroge, quant à elle, sur un genre discursif en pulaar (Sénégal), le *pekaan*, dont les chercheurs se plaisent à dire qu'il ne se pratique plus. À partir de l'étude de performances enregistrées en 2011 et 2012 et comparées à des versions plus anciennes d'un chanteur emblématique de ce genre, elle montre qu'il s'agit plutôt d'une reconfiguration du canon ; une reconfiguration qui se marque par la disparition de la forme épique au profit de la forme descriptive. La prédominance du descriptif s'expliquerait selon elle à la fois par les changements environnementaux dans la vallée du fleuve Sénégal dus à l'édification d'un barrage et la volonté des pêcheurs de donner à leurs poèmes une résonance politique.

Dans l'article de Ndiabou Séga Touré sur le *taasu* wolof (Sénégal), plus que d'une reconfiguration du canon, il nous faut parler d'évolution du canon qui se trouve réinvesti dans de nouveaux contextes d'énonciation. La comparaison de performances en situation « traditionnelle » (cérémonies familiales et vente à la criée), d'émissions de télévision et de spots publicitaires, lui fait dire que le rythme est le trait canonique majeur de ce genre, primant sur toutes les autres modalités.

Comme on le voit, la perspective diachronique est indispensable à la définition de la canonicité et elle traverse avec plus ou moins d'insistance tous les articles de cet ouvrage. Mais que faire quand la perspective diachronique

10. Sur les processus de canonisation, Lee Haring, dans une intervention qui n'a pas donné lieu à publication, questionnait la construction d'un canon du conte comorien par les locuteurs (la circulation des personnes entraînant une créolisation linguistique et narrative) et par le chercheur. Celui-ci participe en effet à cette construction canonique par l'*enregistrement* (terme également employé par Kristin Vold Lexander), l'entextualisation (transcription, traduction...), l'édition et le discours scientifique qui canonise les contes.

est courte ? Car, si un discours est toujours contraint, peut-on pour autant toujours parler de canon ? Cette question s'était posée à propos de l'intervention de Paulette Roulon-Doko sur les récits de témoignages concernant le passage des mercenaires dits « rebelles » (en français local) en 2006 au village de Ndongue en République Centrafricaine. On peut voir dans l'article de Kristin Vold Lexander sur les SMS au Sénégal une réponse à ces questionnements en même temps qu'un cas d'école extrêmement intéressant. Travaillant elle aussi sur une perspective diachronique courte (les SMS au Sénégal ayant commencé en 1996), la sociolinguiste montre qu'il faut qu'un type d'énoncés fasse souche pour se rapprocher d'un genre de discours dont petit à petit certains traits sont reconnus canoniques.

Conflit entre le linguistique et le canonique

Il est intéressant, pour finir, d'étudier la relation entre les caractéristiques proprement linguistiques, qui structurent toute séquence verbale en tant qu'énoncé inscrit dans le cadre de la grammaire d'une langue donnée et qui lui dictent ses propres règles de correction, et les propriétés canoniques de cette séquence, provenant de contraintes formelles d'ordre poétique et rhétorique, destinées à la rendre conforme à la convention culturelle du genre auquel elle appartient.

Selon une opinion généralement admise, il existe une hiérarchie de priorité entre ces deux ordres : en premier lieu interviennent les règles grammaticales permettant d'exécuter une performance verbale recevable comme légitime par tous ceux qui partagent la même compétence linguistique. Le formatage canonique, qui relève quant à lui du domaine de ce qu'on appelle généralement la poétique, n'aurait lieu que dans un second temps et serait subordonné au formatage linguistique dont il ne devrait pas subvertir le système. Il s'agit en quelque sorte d'une surdétermination de l'énoncé par un certain nombre de figures du signifiant ou du signifié.

Cependant, contrairement à ce qui était la *doxa* il y a encore quelques années, un examen attentif des conditions de la communication verbale montre que cette idée reçue est loin d'être avérée en toute culture et en toute occasion¹¹ : le formatage canonique ne se borne pas toujours à surdéterminer un énoncé linguistiquement structuré *a priori* et il y a quelquefois conflit entre les exigences de la grammaire et celles de la poétique du genre et du code rituel de son énonciation. Dans ces situations de conflit entre langue et parole, pour reprendre la distinction saussurienne, il y a parfois une inversion de la hiérarchie entre ces deux ordres et priorité n'est pas toujours donnée à la

11. Cette critique avait été faite par les interactionnistes, mais aussi par les anthropolinguistes anglophones et les ethnolinguistes français.

grammaire. En certain cas, en effet, l'énoncé privilégiera les contraintes canoniques identificatoires du genre dans le cadre duquel se déroule l'expression au détriment de la correction grammaticale avec laquelle quelques libertés sont prises. Le phénomène est connu depuis longtemps dans notre culture : ce sont les fameuses « licences poétiques » qui prennent des libertés avec la grammaire (phonétique, morphologie, syntaxe) pour satisfaire aux exigences de la versification par exemple. Mais le processus est souvent beaucoup plus étendu qu'un simple écart ponctuel affectant un mot ou un syntagme. Il peut toucher de longues séquences, voire l'ensemble de l'énoncé. C'est ce que montre Jean Derive à partir d'énoncés appartenant à différents genres discursifs mandingues (Côte d'Ivoire, Mali). Il note des transgressions tant au niveau phonologique (avec, par exemple, la transgression du schème tonal du manding dans des épopées pratiquant la rime tonale ou encore la nasalisation vocalique de certains termes en lien avec la thématique de mort) que syntaxique (ellipses du prédicatif, de pronoms, de conjonctions ; phrases nominales), ou encore morphologiques (emprunts, formes archaïques, néologismes...).

Marie-Clémence Adom et Kristin Vold Lexander montrent, quant à elles, qu'autant pour le zouglou, pratique urbaine ivoirienne, que pour le SMS au Sénégal, la transgression des règles grammaticales est devenue en elle-même une règle canonique quasi indispensable à une exécution réussie de certains genres. En de telles situations, la correction grammaticale fonctionne donc comme un contre-indice de légitimité générique.

Ainsi, étudiant en stylisticienne les productions zouglou sur une trentaine d'années, Marie-Clémence Adom montre que ce qui caractérise ce genre c'est la déconstruction systématique, le rejet de la norme linguistique (par l'utilisation d'un parler en voie de créolisation, mais aussi par la resémantisation de termes français). Ce qui compte pour les chanteurs c'est de « créer un territoire linguistique du zouglou, tout comme autrefois il y avait des territoires artistiques » (Adom, *infra*).

Cet ouvrage se conclut par l'étude de SMS sénégalais. Kristin Vold Lexander montre, d'une part, que c'est l'agrammaticalité qui fait le canon. Toutefois, dans une analyse sociolinguistique très fine de son corpus, elle fait ressortir, d'autre part, que ce genre est fortement lié à ses propriétés énonciatives, où importe le degré d'intimité des partenaires, les statuts respectifs de l'émetteur et du récepteur. Finalement, quand est fait entorse à cette règle, le canon textuel lui-même en subit la conséquence. Les textoteurs (ou textauteurs ?) ne parlent-ils pas de « SMS de vieux » pour ces messages où sont respectées la grammaire et l'orthographe de la langue ?

Cet ouvrage ne prétend certes pas épuiser tout ce qu'il y a à dire sur le canon discursif. Plus modestement, nous espérons qu'il aura contribué à illustrer, après bien d'autres travaux d'ethnopoétique, la nécessité de prendre en compte des facteurs autres que purement linguistiques pour évaluer le degré d'efficacité performative d'un énoncé, en termes de situation de communication. Comme nous l'avons vu, ce type de démarche suppose de combiner, sans hiérarchie préétablie, une approche textuelle et une approche anthropologique, sans perdre de vue l'intérêt d'une perspective diachronique dans la mesure où les traits canoniques sont en perpétuelle évolution.

Bibliographie

- ADAM Jean-Michel, 1997, « Genres, textes, discours : pour une reconception linguistique du concept de genre », *Revue belge de philologie et d'histoire* 75 (3), *Langues et littératures modernes – Moderne taalen letterkunde*, p. 665-681.
- BAUMAN Richard et BRIGGS Charles, 1990, « Poetics and performance as critical perspectives on language and social life », *Annual Review of Anthropology* 19, p. 59-88.
- BRIGGS Charles et BAUMAN Richard, 2009, « Genre, Intertextuality and Social Power », dans *Linguistic Anthropology. A Reader*, dir. par A. Duranti, Malden, Blackwell, p. 214-244.
- CALAME Claude, 1998, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant », *Littérature* 111 (3), p. 87-110.
- CALAME Claude, 2014, « Compétences et performances poétiques en Grèce classique. Hélène et le chant rituel », dans *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, dir. par S. Bornand S. et C. Leguy, Paris, Karthala, coll. « Tradition orale », p. 24-39.
- CALAME-GRIAULE Geneviève, 2009, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009 [3^e éd.], 598 p.
- DERIVE Jean, 2014, « Postface », dans *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, dir. par S. Bornand et C. Leguy, Paris, Karthala, coll. « Tradition orale », p. 333-338.
- FRAKE Charles O., 1964, « How to Ask for a Drink in Subanun », *American Anthropologist* 66, *The Ethnography of Communication*, p. 127-132.
- GENETTE Gérard, JAUSS Hans Robert et alii, 1986, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 205 p.
- HYMES Dell, 1971, « Competence and performance in linguistic theory », dans *Language Acquisition : Models and methods*, dir. par R. Huxley et E. Ingram, Londres/New York, Academic Press, p. 3-28.
- HYMES Dell, 1972, « On communicative competence », dans *Sociolinguistics : Selected readings*, éd. par J. Pride et J. Homes, Harmondsworth, Penguin, p. 53-73.

- KOUROUMA Amadou, 1970, *Les Soleils des Indépendances*, 1970, Paris, Seuil (coll. « Points »), 216 p. (1^{re} éd. 1968, Presses de l'Université de Montréal).
- MAMANI Abdoulaye, 1980, *Sarraounia*, Paris, L'Harmattan (coll. « Encres noires »), 160 p.
- MESTHRIE Rajend, 2011, *The Cambridge Handbook of Sociolinguistics*, Cambridge, CUP, 530 p. + XVI.
- MOÑINO Yves et REY-HULMAN Diana, 1994, Entretien avec Geneviève Calame-Griaule, *Journal des anthropologues* 57 (1), p. 15-27.
- SILVERSTEIN Michael et URBAN Greg, 1996, « Natural Histories of Discourse », dans *Natural Histories of Discourse*, dir. par M. Silverstein et G. Urban, Chicago, University of Chicago Press, p. 1-17.
- TODOROV Tsvetan, 1978, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 312 p.

Le mot « juste » : forme et canonicité dans la poésie chantée de langue amharique

Katell MORAND

Introduction

« Qui se fie aux mots des hommes est un imbécile », disent nombre de proverbes en Éthiopie du Nord. Les menteurs, rusés et spécialistes de l'esquive n'excellent-ils pas à cacher leurs intentions et à induire en erreur ceux qui, trop naïfs, méconnaissent la nature trompeuse de la parole ? À cette méfiance de principe échappe cependant, et de façon assez remarquable, un type particulier de discours. À la fois poétique et chanté, il se distingue, lorsqu'il est réussi, par son caractère fondamentalement « juste » (*lakk*) ou « vrai » (*awnāt*) et par une efficacité redoutable pour l'énonciateur comme pour ceux qui l'écoutent. Quels en sont donc les fondements ? Ces derniers ne sont pas simples à saisir, tant ils se passent de commentaires : alors qu'on pouvait longuement m'expliquer les métaphores ou les sous-entendus d'un poème chanté la veille, toute question sur la « justesse » qu'on venait de me vanter était accueillie d'un rire ou d'un haussement d'épaules. Sa force d'évidence semblait rendre toute explication superflue et même dérisoire.

Tirer les fils de cette « justesse » est l'objectif de cet article, qui pose donc des questions de forme et de canonicité. Nous verrons qu'un poème réussi dépend tout d'abord d'une conjonction de critères à la fois linguistiques et musicaux. Nous comprendrons surtout que maîtriser ce type de chants suppose d'engager son auditoire dans une écoute intense, émotionnelle, et radicalement différente de celle du langage ordinaire ; car un poème ne devient « juste » que lorsqu'il implique les auditeurs, presque malgré eux, dans un positionnement par rapport au réel.

Poésie ou musique ?

Le type de poésie chantée dont il est question ici est très répandu en Éthiopie du Nord, en particulier dans les zones rurales où on peut l'entendre dans presque tous les contextes de sociabilité, du travail aux champs jusqu'aux commémorations funéraires. Les distiques rimés (*gəṭəm*) qui le composent sont même considérés comme la forme la plus classique de la littérature de

langue amharique. Ce statut est dû à l'ancienneté de sa tradition de mise à l'écrit, dont les plus vieux exemples sont des chants dits de soldats du roi Amdä Şeyon, au XIV^e siècle (Huntingford, 1965). Les chroniques royales, surtout celles du XIX^e siècle, abondent ainsi de passages où les paroles chantées du roi, de ses soldats ou de ses ennemis ponctuent le récit, comme dans cet extrait de la chronique de Tewodros (empereur de 1855 à 1858) traduit par Didier Morin (2009, p. 1335-1336) :

The queen was put in a coffin and carried on a bier to be buried in Gəşän
[...]. Ras Ali, Itege Täwabäč's father who at that time was in exile in the
lowlands of Yäggu when hearing his daughter's death composed a complain :

*When I said 'I like hydromel' she ordered to bring some to me
When I said 'I am hungry' she ordered food for me
When I said 'I am cold' she ordered blankets for me
Taken by my thief, then she goes in a bier
Knowing her father, how can she cause him so much sorrow ? said he.*

À cette tradition lettrée éthiopienne se substitua une entreprise de recueil, de traduction et d'analyse de ces poèmes, de Marius Chaîne (1920) et Marcel Cohen (1936) aux nombreux chercheurs étrangers et éthiopiens qui publièrent au XX^e siècle des corpus annotés. La question de l'évaluation de ces poèmes se posa donc vite : en quoi consiste la tournure qui les rend si populaires ? Et à quoi reconnaît-on la qualité d'un poème particulier ? Deux types de réponses ont été donnés jusqu'à présent : l'exploration de la métrique et du style, et la question du message.

Métrique, style et message : qu'est-ce qu'un bon distique ?

Comme je l'ai souligné plus haut, les *gəṭəm* sont des distiques à rimes finales. La métrique en est strictement syllabique, et les deux (parfois trois) vers comportent généralement douze syllabes réparties en deux hémistiches. L'art de décompter les syllabes pour éviter les vers boiteux est un problème qui intéressa tout particulièrement les linguistes comme Cohen (1936) ou Mengistu Lemma (1963)¹. Mais c'est avant tout la question du style qui occupa les esprits.

S'il est un adjectif qui décrit parfaitement la poésie amharique, c'est celui d'« elliptique ». La syntaxe s'y distingue par une extrême concision, très semblable à celle des aphorismes, des proverbes et des devinettes, et que Cohen (1936, p. 134) nomme le « style sentencieux ». Les phrases, dont la longueur ne dépasse jamais le vers, sont très courtes, surtout selon les standards de l'amharique. Les prépositions ou les suffixes possessifs sont

1. La réponse se trouvant dans le jeu des voyelles muettes et sonores.

régulièrement éliminés. Enfin, les mots le plus fréquemment omis sont les verbes conjugués, avec pour résultat des vers souvent composés de phrases nominales où sujet et compléments sont juxtaposés à un gérondif, un participe, ou un infinitif.

Pour le poète, il s'agit en effet de condenser une pensée en un minimum de mots ; de l'obscurcir à l'aide d'images et de sous-entendus, tout en s'assurant que son public possède les clés nécessaires pour la déchiffrer. La formulation sera d'autant plus appréciée qu'elle est « nouvelle », c'est-à-dire originale sans être nécessairement improvisée. Pour cela, le poète a à sa disposition tout un ensemble de techniques qui vont du langage métaphorique aux associations incongrues en passant par les jeux de sonorités et le double entendre. Parmi ces techniques, la plus célèbre est celle du « wax and gold » (*sāmāna wārqa*), popularisée par l'ouvrage du même nom de Donald Levine (1965) et dont la chronique de Tewodros ci-dessus nous offre un joli exemple. Derrière la « cire », ou sens littéral, du premier vers (*Taken by my thief, then she goes in a bier*), se cache un « or » un peu acerbe, comme le souligne Morin (2009) : un changement de voyelle (*lābbe*, « mon cœur » plutôt que *lebaye*, « mon voleur »), et la polysémie d'un mot (*alga* signifie aussi bien le trône que la bière), transforment la douleur d'un père à la mort de sa fille épousée par son usurpateur en une condamnation morale (« ayant dépouillé mon cœur, elle est partie pour le trône »).

Mais la caractéristique principale de ces distiques réside moins dans ce « wax and gold », somme toute peu fréquent, que dans les effets de surprise. En divisant le distique en quatre segments d'égale longueur, le schéma métrique favorise les nombreuses constructions parallèles. Ces dernières sont amplifiées par de fréquentes rimes internes et divers jeux de sonorités. Tout l'art de l'assemblage consiste donc à créer, grâce à ces rythmes symétriques et à ces structures parallèles, un effet de balancement entre les deux propositions ainsi mises en relation. « Plus l'accord des sens est éloigné, tandis que les consonances sont très proches, et plus l'effet produit est grand » : ce qu'écrit Joseph Tubiana (1984, p. 112) à propos des proverbes est également valable pour la poésie.

L'intérêt des poèmes provient donc de leur aspect énigmatique, qui incite un public averti à en comprendre le « sens » (*fəčč*) au-delà de mots et d'images parfois anodins. Cette compétence poétique, source d'un grand prestige, permet l'expression sous une forme voilée d'une opinion personnelle. Plus cette dernière est énoncée avec esprit et mieux elle emporte l'adhésion de son auditoire, à condition bien entendu de s'élever au-dessus des trivialités : particulièrement remarquables, commentés et rappelés sont les distiques qui abordent les questions pressantes de la communauté, depuis les enjeux politiques jusqu'aux conflits interpersonnels. Pour tout un courant de

chercheurs en littérature orale, ce sont les sous-entendus protestataires et la critique sociale qui réalisent au mieux le potentiel de cette forme poétique (Getie Gelaye, 2002 ; Berhanu Gebeyehu, 2002).

Forme et performance

Ces analyses négligent toutefois les caractéristiques orales de ces distiques délivrés lors de performances chantées. Comme ailleurs, cet oubli de l'oralité masque les particularités pragmatiques de la performance, notamment les contextes et les individus en présence. De façon encore plus cruciale ici, il occulte le fait que les poèmes chantés ne se réduisent pas au distique tel qu'il peut s'écrire, sous cette forme en deux lignes.

Je m'en rendis compte lors de mon tout premier terrain. Le jeune homme qui m'assistait alors dans la transcription des poèmes s'était trouvé dans l'embarras : après les avoir notés selon l'habitude – il étudiait au lycée et connaissait bien les conventions –, il était revenu sur la page pour indiquer, au-dessus de chaque distique, quelques mots entre parenthèses. Ces mots ajoutés, m'expliqua-t-il, ne faisaient pas partie du distique mais étaient essentiels : on les appelait l'*azmač*, c'est-à-dire « commandant », un terme issu du vocabulaire militaire.

À l'écoute, on repérait ces mots et phrases nominales tout au long du chant, de la phrase introductive jusqu'à l'énoncé du distique dont ils brouillaient la perception. Dans les poèmes du genre *qārārto* qui constituaient l'essentiel de mes enregistrements apparaissaient la « nature » et les « chemins sauvages », des « tueurs » ou des « braves », et d'innombrables appels aux « partisans » et aux « frères », donnant à la performance les tonalités guerrières qui font sa réputation². Par ailleurs, de nombreux mots du distique étaient eux-mêmes répétés et, comme je le remarquai à l'analyse, des syllabes sans signification (*nə*, *mə*) s'y ajoutaient également, parsemées entre les mots ou constituant parfois l'intégralité d'une phrase chantée. Tous ces éléments, absents de l'écriture, signalent que le poème dans sa réalisation chantée est bien plus que le distique³.

Aucun de ses éléments constitutifs de la performance n'apparaît pourtant dans les compilations de poésie, tout comme ses caractéristiques musicales, également ignorées, alors que la qualité de la voix (*dəms*) des chanteurs fait l'objet de critiques implacables. Il est vrai que l'amharique peut porter à

2. Les noms des genres musico-poétiques varient d'une région à l'autre et représentent une question trop vaste pour être traitée ici. Le *qārārto*, appelé ailleurs *šəlāla* ou *fukkāra* est généralement associé à la guerre et à la bravoure. Pour une discussion de l'*azmač* du genre *əngurguro*, voir Morand, 2011.
3. Pour des raisons de clarté, je maintiendrai la distinction entre distique et poème chanté dans la suite du texte.

confusion en raison de l'emploi indistinct du verbe « dire » pour la parole et le chant et l'absence d'un verbe unique pour l'action de chanter⁴. Mais les longues phrases non mesurées, ornementées, et entrecoupées de silences du *qārārto* ou de l'*əngurguro*, par exemple, sont bien loin des « récitations » décrites dans la littérature. De fait, les genres se distinguent tout autant par leur *zema*, le « contour mélodique » qui leur est spécifique, que par leur *azmač*.

Tous ces éléments doivent donc être pris en compte si l'on veut comprendre ce qui fait la « justesse », et donc la réussite, d'une performance particulière. Comment le discours chanté se déploie-t-il et sur quels critères est-il évalué ? C'est ce que nous allons voir à présent, en nous penchant en premier lieu sur la co-construction du verbal et du musical.

Construire le discours : l'exemple du *qārārto*

De la récitation au chant

Pour cette analyse, je m'appuierai sur un *qārārto* qui me fut récité puis chanté par un paysan Goğgamé lors de la garde nocturne des troupeaux :

<i>Wändəm yälällāw sāw kǎ tef fǎre</i>	Celui qui n'a pas de frères vaut moins
<i>yansal</i>	qu'un grain de <i>teff</i> ⁵
<i>Kǎfu sinaggǎrutǎ bǎgo yǎmǎllǎsalǎ</i>	Lorsqu'on lui dit une méchanceté, il
	répond des paroles d'apaisement.

De façon caractéristique, les deux vers se composent de deux hémistiches avec chacun leur subdivision interne. Ici, les quatre hémistiches sont construits de façon identique, sur une alternance de deux et de quatre syllabes.

	1er hémistiche								2 nd hémistiche				
Vers 1	<i>Wān-</i>	<i>dām</i>	/	<i>yǎ-</i>	<i>lāl-</i>	<i>lāw</i>	<i>sāw</i>	<i>kǎ</i>	<i>tef</i>	/	<i>fǎ-</i>	<i>re</i>	<i>yan- sal</i>
Décompte des syllabes	1	2	/	3	4	5	6	7	8	/	9	10	11 12
Vers 2	<i>kǎ-</i>	<i>fu</i>	/	<i>si-</i>	<i>nag-</i>	<i>gǎ-</i>	<i>rut</i>	<i>bǎ-</i>	<i>go</i>	/	<i>yǎ-</i>	<i>mǎl-</i>	<i>lǎ- sal</i>
Décompte des syllabes	1	2	/	3	4	5	6	7	8	/	9	10	11 12
	[13]	[14]	/	[15]	[16]	[17]	[18]	[19]	[20]	/	[21]	[22]	[22] [23]
Subdivision interne													

Figure 1 - Le distique et ses subdivisions

- 4 À chaque genre correspond son verbe : *aqrara* (« chanter le *qārārto*), *əngwǎrǎgwǎra* (« chanter l'*əngurguro*) etc.
- 5 Céréale à la base de l'alimentation en Éthiopie du Nord.

Cette symétrie est légèrement brouillée dans la version chantée du distique (ici, les mots du distique sont indiqués en gras, les syllabes sans signification entre parenthèses, le reste représentant l'*azmač*) :

<i>Īrā (mā) (ə) (nə) (nə) (ə) ərā gudew (nə) (nə) (ə)</i>	<i>Īrā (mā) (ə) (nə) (nə) (ə) ərā gudew (nə) (nə) (ə)</i>
<i>(ə) Wändəm yälällāw säw (ə) wändəmā (nə) wändəm yälällāw säw</i>	<i>(ə) Celui qui n'a pas de frère (ə) frère (nə) celui qui n'a pas de frère</i>
<i>Kä tef fəre yansal (ə) (ə) kä tef fəre yansal kä tef fəre yansal</i>	<i>Vaut moins qu'un grain de teff (ə) (ə) vaut moins qu'un grain de teff</i>
<i>Kəfu sinaggärutə bägo yəməlläsalə (ə) ərā dānu ərā dānu dānu dānu dānu</i>	<i>Lorsqu'on lui dit une méchanceté, il répond des paroles d'apaisement (ə) ərā dānu ərā dānu dānu dānu dānu</i>

La première phrase chantée est composée de mots, d'*azmač* et de syllabes sans signification ; la deuxième du premier hémistiche du premier vers, dont les mots sont répétés à plusieurs reprises ; la troisième du deuxième hémistiche, dont les mots sont également répétés ; et la dernière du second vers, énoncé d'une traite, avant un *azmač* conclusif.

Mais il ne faudrait pas croire qu'une autre performance de ce distique suivrait le même modèle. En effet, bien que le contour mélodique, du *qārarto* soit censé être toujours le « même » – c'est un point sur lequel tous les chanteurs insistent – aucune de ses réalisations n'est tout à fait semblable. Le contexte influe sur le nombre et la longueur des phrases musicales, sur l'ambitus et l'ampleur des mouvements mélodiques, ainsi que sur les répétitions. Une performance à fort enjeu, lors de funérailles par exemple, peut comprendre jusqu'à une quinzaine de phrases. Enfin, chaque chanteur a sa propre manière de réaliser le chant, toujours très reconnaissable malgré la variabilité des talents individuels. L'étendue de ces incessantes variations, combinées à une mélodie instable et proche du glissé, aux hauteurs rarement fixes, pose un problème pour l'analyse musicologique.

Pour y répondre, l'une des pistes les plus intéressantes est celle du lien entre chant et prosodie : cette dernière peut-elle nous aider à comprendre la construction mélodique⁶ ? Bien que la grammaire de la langue amharique ait suscité de nombreuses descriptions, sa prosodie est encore peu connue. Quelques auteurs, comme Cohen (1936) et Bender *et al.* (1972), ont bien souligné l'absence de tout système de tons ou d'accents, mais se sont contentés

6. Comme dans d'autres formes de poésie chantée (Feld, 1982 ; Jouad et Lortat-Jacob, 1982).

de remarques phonologiques concernant la distinction entre des syllabes longues et brèves et une grande présence des voyelles diphtonguées et attaquées par un glissement ascendant. La seule étude concernant la prosodie apparaît dans un court article de Hayward (1992). L'auteur y émet une hypothèse sur l'intonation suprasegmentale, c'est-à-dire à l'échelle de la phrase entière. Selon lui, chaque proposition comporterait une « tête » (*head*), composée d'une série de tons bas suivis d'un mouvement ascendant, puis un « noyau » (*nucleus*), ou série de tons bas. La mélodie dépendrait alors des subdivisions de la phrase : les groupements secondaires se termineraient par un mouvement ascendant, et la proposition finale par une série de tons bas – ce qui semblera familier au locuteur français puisque la prosodie de langue française est également fondée sur ce principe. L'auteur ajoute qu'en amharique toute énonciation, y compris lorsqu'elle est plus courte qu'une proposition complète (un groupe de mots, un mot isolé), se cale également sur ce schéma.

Qu'en est-il du distique poétique ? À l'aide du logiciel Praat, nous pouvons extraire le contour mélodique de sa version récitée :

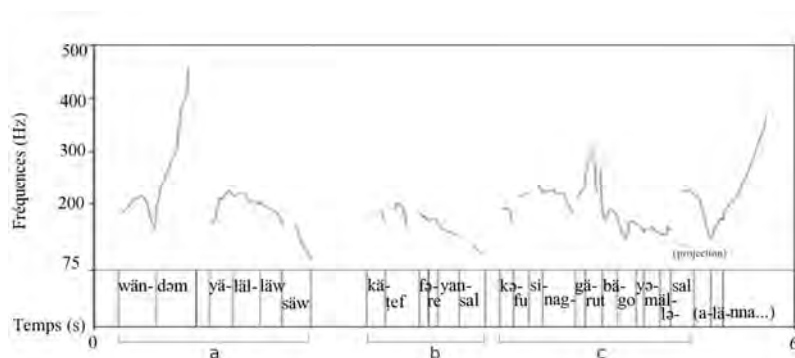


Figure 2 - Récitation du distique

Remplaçons à présent, pour mieux visualiser le schéma d'intonation, les syllabes par le numéro qui leur correspond, en encadrant les valeurs longues et en soulignant les valeurs longues secondaires⁷ :

7. Ces valeurs le sont non dans l'absolu mais dans leur contexte immédiat. De même, ce sont les mouvements mélodiques et non les hauteurs absolues qui sont représentées. À propos de la dernière syllabe, *sal* : le chanteur poursuit sa phrase (« dit-il, et... ») ; ce qui occasionne un mouvement ascendant sur cette syllabe (fin de clause). La hauteur indiquée ici est donc une projection.