

Crispin MAALU-BUNGI

Littérature orale africaine

Nature, genres, caractéristiques et fonctions



P.I.E. Peter Lang

La forme orale de la littérature africaine demeure peu ou mal connue, malgré sa reconnaissance par les milieux scientifiques, au XIX^e siècle, comme une littérature à part entière. Premier du genre en langue française, cet ouvrage en donne une vue d'ensemble et répond ainsi à une demande à laquelle nombre de publications spécialisées – anthologies, études de genres, approches méthodologiques – n'ont pu donner entière satisfaction.

L'auteur y circonscrit le concept jadis controversé de *littérature orale*, explique sa genèse ainsi que celle des expressions en usage (littérature (orale) traditionnelle, littérature non écrite, littérature populaire, littérature folklorique / folklore, art oral / art verbal / art de la parole, style oral, orature, etc.). Il repense ensuite celui de *littérarité*, particulièrement en contexte d'oralité, moins en termes de propriétés textuelles internes que comme acte performatif induisant des stratégies ethnopoétiques grâce auxquelles le plaisir esthétique provient aussi bien de ce qu'on entend que de ce qu'on voit. La deuxième partie de cet ouvrage fondateur, de loin la plus importante, est consacrée à la description des principaux genres littéraires dans leur mode d'existence et dans leurs formes les plus représentatives, et traite avec rigueur de la nature, des caractéristiques et des fonctions principales de la littérature orale africaine.

De nationalité congolaise (RDC), Crispin MAALU-BUNGI est licencié en philologie africaine (Université Lovanium de Kinshasa) et docteur en langues et littératures africaines (Université de Lubumbashi). Outre ses fonctions de directeur scientifique du Centre de linguistique théorique et appliquée (CELTA), il enseigne actuellement la lexicographie et la littérature africaine orale et écrite à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Kinshasa. Il a par ailleurs publié de nombreux articles et des livres de linguistique et littérature africaines.

« Pensée et perspectives africaines », N° 4

P.I.E. Peter Lang
Bruxelles

Littérature orale africaine

**Nature, genres,
caractéristiques et fonctions**



P.I.E. Peter Lang

Bruxelles · Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien



Il s'agit d'un symbole graphique initiatique présent dans les civilisations de l'Afrique de l'Ouest. Dans son contexte d'origine, qui est initiatique, il symbolise la connaissance dont il porte le nom – fân, « connaissance » en bambara, langue parlée au Mali et dans la région Mandé.

Il est aussi le symbole de la science et de la plénitude de l'être.

Il est appris à l'initié à la fois pour le pousser à l'ouverture et pour le mettre en garde contre l'accumulation des connaissances inutiles.

C'est pour cette raison qu'il est également le symbole du remplissage.

Par rapport à cette nouvelle collection, il symbolise la diffusion des connaissances venues d'Afrique afin de contribuer à l'enrichissement de l'humanité.

Crispin MAALU-BUNGI

Littérature orale africaine

**Nature, genres,
caractéristiques et fonctions**

Collection « Pensée et perspectives africaines »
n° 4

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG S.A.

Éditions scientifiques internationales

Bruxelles, 2006

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles

info@peterlang.com ; www.peterlang.com

ISSN 1379-213X

ISBN 978-90-5201-319-0 (paperback)

ISBN 978-3-0352-6248-3 (eBook)

D/2006/5678/44

Imprimé en Allemagne

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <http://dnb.ddb.de>.

Table des matières

Remerciements..... 9

Introduction générale..... 11

PREMIÈRE PARTIE ASPECTS THÉORIQUES

CHAPITRE 1.

Qu'est-ce que la littérature orale ?..... 17

1. Les concepts de « littérature » et « littérature orale » 17

2. Les formes de la littérature africaine 28

CHAPITRE 2.

Critères d'identification de la littérature orale..... 41

1. Introduction..... 41

2. Traits cognitifs 45

3. Traits expressifs 51

4. Traits sociaux 63

5. Conclusion 70

DEUXIÈME PARTIE LES GENRES LITTÉRAIRES ORAUX

CHAPITRE 1.

Principes de classification 77

1. Le mode/moyen de transmission 77

2. Le contenu 79

3. Le statut social du *performer* 79

4. La présentation formelle 79

5. La référence aux catégories indigènes 80

CHAPITRE 2.	
Les genres narratifs	81
1. Mythes	81
2. Légendes	93
3. Contes populaires	96
CHAPITRE 3.	
Les genres poétiques	131
1. Jeux verbaux	131
2. Devinette.....	134
3. Proverbe.....	141
4. Devise	153
5. Langage télécommuniqué.....	168
6. Textes chantés.....	176
7. Textes sacrés.....	210
8. Épopée	214
CHAPITRE 4.	
Nature, caractéristiques et fonctions	225
1. Nature et caractéristiques.....	225
2. Fonctions.....	232
Conclusion générale	239
Bibliographie	243

Remerciements

J'adresse mes sincères remerciements à C. Mbuyi, G. Kadima et J. P. Donzo, chercheurs au Centre de linguistique théorique et appliquée (CELTA) qui ont assuré la saisie et la mise en pages de ce livre.

M. A. Matangila, enseignant à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Kinshasa a lu le manuscrit et formulé des remarques judicieuses qui m'ont permis d'en améliorer sensiblement la présentation. Qu'il trouve ici l'expression de toute ma gratitude.

Enfin, je dois une pensée pieuse à feu L. Stappers dont l'enseignement à l'Université Lovanium de Kinshasa, entre 1967 et 1971 me fit *re-connaître* cette autre littérature et suscita en moi l'intérêt que je lui porte depuis.

Introduction générale

Le concept de « littérature africaine » évoque généralement celui de « folklore », l'un et l'autre ayant été, dès leur apparition, l'objet de nombreuses controverses au sujet de leurs nature et contenu véritables. Néanmoins, si le deuxième continue de susciter quelques ressentiments parmi les intellectuels africains qui, à cause des connotations péjoratives dont ce terme fut longtemps chargé, ne l'utilisent pas sans réticence, le premier par contre, en dépit des contestations légitimes des défenseurs du courant dit « nationalitaire »¹, réunit une certaine unanimité sur ses formes principales – *orale* et *écrite* – dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles se démarquent sensiblement l'une de l'autre, tant par leurs modes d'existence, leurs composantes que par leurs finalités.

Quoique plus pratiquée et socialement plus intégrée que la forme écrite du fait des langues du terroir dans lesquelles elle s'exprime et de son dynamisme qui lui permet de s'adapter aux nouveaux contextes de notre civilisation, la forme orale, cette autre manière de nommer la *littérature orale*, demeure encore peu ou mal connue, malgré l'intérêt que les scientifiques lui accordent, depuis sa reconnaissance vers le milieu du 19^e siècle, comme une littérature à part entière, comme une partie de la littérature du monde. Cela est d'autant plus vrai que pour bien des gens, en Afrique comme ailleurs, l'expression « littérature africaine » est presque synonyme de « littérature d'expression anglaise, française et portugaise », ainsi qu'en témoignent ces propos de V. Y. Mudimbe qui, par ailleurs, traduisent hélas la connaissance erronée que ce célèbre universitaire avait alors de l'art oral africain comme de la littérature écrite en langues africaines :

Ainsi, dans les pays africains ayant une politique ferme de promotion des langues africaines, la littérature orale comme la littérature en langues africaines, de par leur statut de marchandise objectivement non exportable, prennent une valeur particulière : objets spécifiques des recherches de rares savants qui s'y intéressent, elles semblent être aussi des objets de consommation presque exclusivement réservés aux classes les plus défavorisées de la société. Dans les pays africains dont la politique en matière de promotion

¹ Ceux-ci récusent le concept de « littérature africaine » considéré comme une « idée des blancs ». Ils lui préfèrent celui de « littératures nationales » qui offre l'avantage d'être plus apte à exprimer l'idée d'appropriation par les collectivités nationales d'un patrimoine propre (Huannou, 34).

des langues africaines n'est ni définie ni explicitée, l'expression littérature africaine signifie et désigne les œuvres écrites en langues étrangères, la littérature dite traditionnelle comme la littérature moderne en langues africaines étant des manières de domaine réservé à des chercheurs – curieusement pour la plupart des étrangers – dont il est de règle dans les institutions officielles de se méfier (Mudimbe, c-138).

Ce constat d'ignorance dû en partie aux préjugés et aux présomptions naguère à la mode sur le continent noir, réputé sans écriture, donc sans traditions littéraires ne date pas d'hier ; il fut établi bien longtemps auparavant, comme le signale R. Finnegan : « L'Afrique possède des traditions écrites aussi bien que non écrites. Les premières sont relativement bien connues [...]. Les formes non écrites, en revanche, sont beaucoup moins largement connues et appréciées » (Finnegan, b-1). Pour changer cet état de choses, cette auteur décida de publier en 1970, *Oral literature in Africa*, un livre pionnier conçu comme « un travail général sur la littérature orale en Afrique, un aperçu introductif destiné à faire le point des connaissances actuelles du domaine et à servir de guide aux recherches futures » (Finnegan, b-VII).

Si avec l'avènement de cet ouvrage inégalé, les locuteurs de la langue anglaise possèdent depuis plus d'un quart de siècle un outil de référence sur la littérature orale africaine, nous n'avons à ma connaissance, rien de semblable en français. En effet, dans ce domaine, les travaux qui existent sont soit des anthologies des textes oraux, soit des analyses scientifiques ou des approches méthodologiques pour l'étude de la littérature en général ou des textes particuliers. Aussi l'idée de ce livre, née de la volonté de combler cette lacune, doit-elle être comprise comme une manière de répondre à une demande toujours actuelle, confirmée et rendue encore plus pressante par l'expérience de plusieurs années d'enseignement de cette matière à l'université où les informations sur l'art oral africain, éparpillées dans diverses publications scientifiques et la plupart du temps livrées en anglais, ne sont guère facilement accessibles. Ceci explique pourquoi cet ouvrage contient de nombreuses citations, dont l'occasionnelle longueur n'a d'explication que le souci d'honnêteté qui anime son auteur, comme un sage africaniste l'a si bien exprimé dans le passé : « Je tiens à citer mes sources. En matière de probité littéraire, outrepasser vaut mieux que passer outre ». C'est aussi pourquoi, malgré les difficultés évidentes que cela présente pour les destinataires naturels de ce livre, plusieurs passages ont été maintenus en anglais, ce qui sous ce rapport pourrait peut-être rendre la lecture quelque peu malaisée. Ceci dit, ce livre a valeur d'introduction, c'est-à-dire d'initiation à la connaissance de cette forme d'art africain dont l'essence est qu'elle est *composée et transmise* par la bouche, principalement, à la différence de la littérature écrite et d'autres arts de la performance. Il s'adresse par

conséquent de manière privilégiée aux élèves des classes terminales, aux étudiants, aux hommes de Lettres et de culture francophones soucieux de savoir ce qu'est au juste la « littérature orale africaine ». À cet effet, il contient des données essentielles sur la nature de cette dernière, sur son mode d'existence, sur ses caractéristiques et sur les différents rôles qu'elle joue dans la société au travers des genres qui la constituent. Pour les spécialistes, il s'agit d'une sorte d'aide-mémoire destiné à ouvrir la voie à des recherches approfondies envisagées sous n'importe quel angle.

PREMIÈRE PARTIE

ASPECTS THÉORIQUES

CHAPITRE 1

Qu'est-ce que la littérature orale ?

1. Les concepts de « littérature » et « littérature orale »

Pour définir la « littérature orale », il convient de savoir d'abord ce qu'est la littérature. En effet, ce dernier terme a été l'objet de diverses définitions dont nous retiendrons, à titre d'exemple, celle que nous propose R. Colin, à savoir que la littérature est « un usage de mots qui les rend porteurs d'un message dont la forme et le fond intéressent tous les hommes » (Colin, b-16)¹.

Cependant, actuellement, l'on admet généralement à la suite du français R. Queneau, que la littérature est « l'usage esthétique du langage ». Comparée aux autres, cette dernière définition présente trois avantages, à savoir :

1) Elle permet de dépasser les limites que l'étymon impose au mot « littérature », qui vient du latin « litteratura », de « littera(e) » qui signifie « lettre », « écriture » et par extension « Belles-Lettres ». Ce mot renvoie donc à quelque chose d'écrit ou d'imprimé, c'est-à-dire plus exactement à l'écriture. Ainsi, vu sous cet angle, le terme « littérature » se réfère exclusivement au langage écrit et devrait par conséquent exclure toute production qui n'utiliserait pas ce mode d'expression. La définition de R. Queneau permet par conséquent de surmonter cette difficulté et de ne pas restreindre l'usage de ce terme au seul langage écrit, comme l'implique son étymologie, ainsi qu'il l'explique lui-même : « Si en effet, il y a abus de langage à employer le mot littérature en oubliant son étymologie, il n'en est pas moins vrai qu'il existe un usage esthétique du langage oral (et senti comme tel) qui permet d'étendre l'application du mot incriminé » (Queneau, X).

¹ D'autres définitions dignes d'être notées sont entre autres celles d'E. Magny, de Ch. Du Bos et du Dictionnaire d'Oxford qui la présentent respectivement comme « un moyen d'enregistrer certaines expériences, de déceler certains aspects de la réalité ou encore d'incarner certaines valeurs morales ou esthétiques [...], d'une manière irremplaçable » (Magny, 24), « [...] la vie prenant conscience d'elle-même lorsque dans l'âme d'un homme de génie, elle rejoint sa plénitude d'expression » (Du Bos, 13), « l'ensemble des écrits que l'on estime pour la beauté de leur forme ou leur valeur émotive » (Gengoux, 5).

2) Elle souligne le rôle de support, c'est-à-dire de matériau que la langue joue vis-à-vis de la littérature, comme c'est le cas de l'argile ou du bois par rapport à la sculpture, des sons par rapport à la musique, des gestes par rapport à la danse, des couleurs par rapport à la peinture. C'est pourquoi, R. Wellek et A. Warren proposent ce qui suit, s'agissant des rapports entre langue et littérature : « Le moyen le plus simple de résoudre le problème est de préciser l'usage particulier que la littérature fait du langage. Le langage est à la littérature ce que sont la pierre ou le bronze à la sculpture, les couleurs à la peinture, les sons à la musique : un matériau » (Wellek, 31).

En effet, la sculpture ne peut exister sans le bois, l'argile, la pierre ou quelque chose de semblable, la musique sans les sons, la danse sans les gestes, la peinture sans les couleurs. En d'autres termes, autant l'art plastique, musical et chorégraphique doivent leur existence à des substances matérielles – argile, bois, pierre – aux sons et aux gestes, autant la littérature ne peut exister sans la langue qui lui sert de support, c'est-à-dire de matière première, comme le dit P. Valery, « la littérature a pour substance et pour agent la parole » (*Le Nouveau Petit Robert*, « paroles », 1592). Pour sa part, R. Colin l'explique en ces termes : « À la base de ce que nous appelons littérature, il y a la parole qui est témoignage d'une vie intérieure ou extérieure, peu importe que cette parole soit écrite ou parlée ou encore chantée » (Colin, 206). De ce point de vue donc, la littérature se présente comme une *forme d'art*, au même titre que d'autres arts et la langue comme son matériau de base, c'est-à-dire, ce sans quoi elle ne peut prétendre à l'existence. Ainsi définie, elle diffère donc du langage ordinaire, celui de tous les jours, comme la musique diffère du bruit et du tapage, la danse des gestes, un objet d'art d'un morceau de bois, d'argile ou de pierre².

3) Elle met l'accent sur le traitement artistique de la langue, sur la transformation du langage premier en art, d'après les canons de l'esthétique de chaque langue et permet ainsi d'appréhender la littérature, non dans ses traits secondaires, tout aussi pertinents, mais dans ce qu'elle a d'essentiel, à savoir comme un message où la *fonction poétique* est dominante, déterminante, où, selon la formule souvent citée de R. Jakobson, « la visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage » (Jakobson, 218). Ici donc, la forme du message est capitale, elle a une valeur intrinsèque et doit être considérée comme une fin en soi ; autrement dit, c'est sa meilleure configuration

² Sur les rapports langue-littérature, voir Wellek, R. et Warren, A., *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p. 31.

qui est la préoccupation principale du locuteur. À ce sujet, explicitant la pensée du linguiste russo-américain, G. Mounin écrit :

On pourrait dire fonction littéraire, ou esthétique du langage parce qu'il appelle « la visée du message en tant que tel » [...], ce qui est visé, ce n'est pas la communication du contenu du message, mais seulement l'obtention de ce message en tant que tel, dans l'élaboration de sa propre forme [...]. Il s'agit là d'une mise en œuvre au cours de laquelle le message est choisi dans ses éléments successifs non seulement en fonction de l'expérience à communiquer, mais en fonction de la forme qu'on veut donner à ce message (Mounin, 159).

C'est pourquoi M. Mauss dit « qu'il y a littérature dès qu'il y a effort pour bien dire et pas seulement pour dire » (Mauss, 220). Ce trait explique l'existence dans certaines littératures orales des textes dits *autotéliques*, c'est-à-dire autonomes, étant en eux-mêmes leur propre valeur et leur fin et n'ayant de sens que dans leur matérialité, leur rythme et leurs sons (Todorov, e-19)³.

Ainsi décrite, la littérature peut donc être considérée comme un art qui peut revêtir deux formes, *orale* ou *écrite*, selon que l'usage qu'on fait de la langue est oral ou écrit. C'est pourquoi on la définit généralement comme « l'usage esthétique du langage, même non écrit » (*Le Nouveau Petit Robert*, « littérature », 1103). Par conséquent, il devient abusif, malgré son étymologie, de réduire son domaine aux seuls textes écrits, l'écriture n'étant, dans sa relation avec la littérature, qu'un *épiphénomène* du langage parlé, c'est-à-dire un *vecteur*, une *technique de communication* (Houis, b-48) au même titre que l'oralité, l'une et l'autre n'ayant pas pour essence de se nier nécessairement⁴. Comme le dit P. Zumthor :

Il est stérile de penser l'oralité de façon négative, en en relevant les traits par contraste avec l'écriture. Oralité ne signifie pas analphabétisme, lequel est perçu comme un manque, dépouillé des valeurs propres de la voix et de toute fonction sociale positive [...], l'oralité ne se définit pas plus par soustraction de certains caractères de l'écrit que celui-ci ne se réduit à une transposition de celle-là (Zumthor, 26, 34).

En effet, contrairement à l'opinion largement répandue, l'écriture n'est pas le fondement de la littérature, celle-ci se définissant plutôt comme « tout texte, même non écrit, représentant un degré d'élaboration esthétique suffisante pour le faire accepter comme beau » (Ngalasso, a-

³ Sur cette sorte de textes, voir entre autres, Rodegem, F., « La fonction hyperphatique du langage », in *Cultures et Développement*, VI, 2, (1974), p. 277-303.

⁴ Pour plus d'informations sur les rapports *oralité-écriture*, lire Finnegan, R., *Oral Poetry*, London, Cambridge University Press, 1977, p. 16-24.

16), ainsi que le note P. Mushiete : « Ce vocable couvre toute expression, orale ou écrite, qui émane de l'homme et qui se distingue par la force de son évocation, sa forme, son élégance ; toute manière de parler ou d'écrire qui met en valeur le charme et les pouvoirs de séduction qui peuvent jaillir des mots » (Mushiete, 7).

Dans le même ordre d'idées, F. Lumwamu écrit :

L'écriture est une forme d'expression comme une autre, un langage second, un dédoublement du langage qui est avant tout parlé, oral, sonore. Dans l'un ou l'autre cas, il s'agit de littérature écrite quand elle a comme moyen d'expression essentiel l'écriture ; orale quand les langues qui la véhiculent ne possèdent pas encore d'écriture, stabilisée ou non, ou des gens qui peuvent en user. Écriture et oralité sont des moyens d'expression (Lumwamu, 4)⁵.

Actuellement, l'accord sur cette acception du concept de « littérature » est tel que, parmi les spécialistes, on n'invoque plus guère les obstacles étymologiques que pour faire droit aux puristes, comme l'indique R. Finnegan :

En dépit de quelques arguments au sujet du meilleur terme à utiliser dans des domaines particuliers de recherche (certains chercheurs, comme vous le savez, préfèrent les termes « folklore », « littérature folklorique ») et de quelques blocages perçus par les puristes, l'idée de considérer, dans un certain sens, de telles formes comme de la « littérature » est trop bien établie pour en faire l'apologie ici (Finnegan, d-1).

Ce qui vient d'être dit touchant le mot « littérature » qui, comme on vient de le constater, s'applique aussi bien aux textes écrits qu'à ceux relevant de l'oralité, permet d'esquisser, à cette étape de l'exposé, une définition simple et pratique de la « littérature orale », une *working notion* pour ainsi dire, à savoir qu'elle est une forme de littérature qui, à la différence de la littérature écrite, est *composée* et *transmise* oralement, c'est-à-dire par le moyen de la bouche essentiellement. Elle est donc, comme le suggère R. Queneau, « un usage esthétique du langage oral » (Queneau, X). Entrent en ligne de compte ici, la *voix* pour la composition et la transmission, et *l'ouïe* pour la réception du message perçu chaque fois comme unique. Au sujet de la poésie orale, l'une des

⁵ G. Hulstaert est du même avis lorsqu'il compare les deux formes de littérature : « ce qui caractérise principalement l'art oral aussi bien que la littérature, c'est [...] sa nature artistique. Toute parole dite ou écrite n'est pas art oral ou littérature. Il faut une certaine qualité dans le contenu et surtout une beauté dans la forme, c'est-à-dire dans le rythme lié ou libre, dans le choix des vocables, la perfection des structures, l'harmonie des phrases et des périodes, l'usage de certains artifices matériels (assonances, rimes, harmonies des sons) ou plus intellectuels (comparaisons, expressions, allégories, figures) » (Hulstaert, b-195).

composantes principales de la littérature de voie orale par exemple, R. Finnegan écrit :

La poésie orale circule essentiellement par les moyens oraux plutôt que par les moyens écrits. Au contraire de la poésie écrite, sa distribution, sa composition ou sa performance se réalisent par le mot de la bouche et non en s'appuyant sur des mots écrits ou imprimés [...]. Si un texte est produit oralement – encore plus s'il est principalement connu du peuple à travers une actualisation dans la performance –, il doit être considéré, dans ce sens, comme un « poème oral » (Finnegan, c-16, 22).

S'agissant de la nature orale de la littérature, il convient de dire, à la suite de R. Finnegan, qu'il n'est pas toujours facile ni aisé de la déterminer, du fait qu'il existe des textes qui participent de l'oral et de l'écrit. Toutefois, cette auteur énumère trois critères d'identification généralement admis mais qui, dans la pratique, entrent souvent en conflit et s'avèrent en définitive relatifs et ambigus, de sorte qu'il devient vraiment malaisé de s'y référer de manière absolue. Ce sont, la *composition*, la *transmission* et, liée à ce dernier, la *performance*, celle-ci étant définie, dans son acception anglo-saxonne, comme « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et reçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances se trouvent complètement confrontés, indiscutables » (Zumthor, 32). Concernant la composition entre autres, pour donner un exemple, elle peut se présenter de trois manières :

1) Précéder la performance orale de l'œuvre et consister alors, dans ce cas, en un processus analytiquement distinct de son exécution ultérieure, comme cela arrive en Somali, pour citer un cas d'école, où selon R. Finnegan « les poètes produisent rarement leurs œuvres avant d'en avoir complètement achevé la composition en privé [...] et passent beaucoup d'heures, parfois même des jours à composer leurs œuvres avant de les produire » de sorte que « les compositions d'un poète deviennent sa propre propriété, sous son propre nom et un autre poète qui les récite doit reconnaître les avoir apprises de lui. Un bon poète possède un cercle d'admirateurs dont certains apprennent ses poèmes par cœur et les récitent » (Finnegan, c-74). Ce procédé de création est caractéristique des chansons de danses populaires dites « bibòdyi » que les auteurs-compositeurs lubà, en République Démocratique du Congo, préparent seuls des jours ou des semaines durant, dans des lieux secrets, avant de les enseigner aux danseurs qui doivent les retenir par cœur. Le même procédé est courant chez les compositeurs des orchestres modernes : leurs chansons, en effet, sont le résultat d'un travail solitaire antérieur à l'exécution publique. Des cas semblables ont été signalés en Zambie par exemple où les chanteuses Ila et Tonga « composent des

chansons personnelles où le propriétaire, travaillant les mots et le ton de la chanson, “la chante dans son cœur” jusqu’à ce qu’il soit temps se tenir debout et de la chanter en public » (Finnegan, c-83) ; au Rwanda et au Soudan où « il existe une coutume de mémoriser les poèmes de louange d’autres poètes de renom, dont la composition antérieure est reconnue [...]. Les Dinka utilisent un expert pour composer un chant à leur demande, en vue d’une exécution ultérieure par le “propriétaire” plutôt que par le compositeur » (Finnegan, c-83).

2) Coïncider avec la performance orale du texte, suivant le procédé littéraire connu sous le nom de *composition-in-performance* (Finnegan, c-18) qui consiste en ce que le processus de création de l’œuvre se déroule en même temps que l’acte même de sa profération, c’est-à-dire sa présentation en public, l’un et l’autre se produisant de manière simultanée. Au sujet du poète oral yoruba le nigérian O. O. Olatunji note par exemple : « Le poète oral a habituellement ses auditeurs ou son auditoire face à face, lequel conditionne sa production, le poème oral fini. En effet, pour ce dernier, le moment de la composition, l’élaboration du poème est simultanée à l’exécution, l’acte qui lui donne existence » (Olatunji, 179).

Le concept de *composition-in-performance* est important. C’est lui qui, aux yeux de M. Parry et A. B. Lord, célèbres chercheurs de l’Université de Harvard, et de leurs disciples, constitue l’élément essentiel de la définition du poète oral. En effet, ces derniers excluent de cette notion tout « chanteur qui compose son poème d’avance et le mémorise » (Opland, a-86) qu’ils considèrent comme un « simple récitant », le concept de *composition-in-performance* ou plus exactement, « l’habileté de composer sa poésie pendant sa performance, suivant l’inspiration du moment » (Opland, a-186) étant ici capital. C’est pourquoi, à ce sujet, A. B. Lord écrit : « Nous devons éliminer du terme “performer” tout celui qui reproduit simplement ce que quelqu’un d’autre ou lui-même a composé » (Opland, a-186).

Cette forme de composition est propre aux panégyriques et à la poésie élégiaque et lyrique en général. C’est le cas par exemple des chants de deuil « *mankònkù* » exécutés par les femmes luluwà de la République Démocratique du Congo dans les veillées funèbres au rythme de hochets et de battements de mains. Chantés à tour de rôle par un groupe d’expertes, ces textes offrent un exemple intéressant de ce type de composition qui ressortit, en fait, à la recréation en littérature orale, un processus autrement complexe dont l’une des caractéristiques est d’être « non une simple préservation, mais une tendance vers l’embellissement et l’enrichissement » (Ortutay, 156). À la fois libres et figés – par le rythme –, les « *mankònkù* » se présentent sous des formes variées qui

dépendent du talent de la chanteuse, des dispositions du moment ainsi que du statut et de l'origine clanique du défunt. Il devient dès lors pratiquement rare, sinon impossible, de trouver des textes absolument identiques, c'est-à-dire reproduits selon un modèle unique, en quelque sorte stéréotypé, comme c'est le cas avec d'autres genres oraux. La raison en est que la chanteuse cherche à tout prix à se dépasser en faisant preuve de ses capacités, de son imagination en même temps qu'elle exprime ses sentiments suivant un rythme qui, fixé une fois pour toutes, sert plutôt d'occasion et de cadre d'expression des lamentations sur le sort des éprouvés, des critiques de la société, d'injures à peine voilées à l'endroit des belles-mères, des belles-sœurs et des co-épouses, etc. Ce qui caractérise particulièrement ces chants est le fait que les idées ne se suivent pas nécessairement, à cause de l'improvisation : ainsi l'on peut passer d'une expression lyrique à la louange du défunt ou de la chanteuse elle-même, d'une critique à la dénonciation des causes de la mort, d'une insulte à une réflexion sur la vie de tous les jours, etc.

3) Consister, enfin, en un processus beaucoup plus complexe où la composition peut se faire *avant* et *pendant* la performance orale, c'est-à-dire avec des variantes textuelles notables improvisées, provoquées par la présence d'un auditoire participant, au moment de la performance subséquente à une composition orale antérieure⁶.

Comme il vient d'être dit, les principaux moyens de transmission de la littérature sont l'écriture et la voix humaine. Néanmoins, il arrive que certains genres littéraires oraux fassent appel à des moyens autres que la voix humaine dans leur transmission, soit principalement, soit secondairement. Il s'agit des moyens suivants :

- Les *idiophones* : instruments à percussion dont le type le plus représentatif est le tambour à fente dit *tambour-téléphone*, *tambour-parleur* ou plus généralement *tambour de signalisation*, ainsi appelé à cause de sa capacité d'imiter et de transmettre les messages à la manière de la voix humaine.
- Les *aérophones*, instruments à vent représentés par le sifflet, la flûte ou la corne, le sifflet servant de moyen de communication dans la corporation des chasseurs et aussi parmi les bardes qui l'utilisent pour chanter les louanges des dignitaires auxquels ils sont attachés. Au sujet de ce moyen de communication, Kazadi Ntole écrit : « Chez les chasseurs traditionnels, le sifflet est un instrument de grande utilité. Ils en usent au cours de la partie de chasse, soit pour se recon-

⁶ Pour plus de détails sur les concepts de *composition*, *transmission* et *performance* en rapport avec la nature orale de la poésie ou de la littérature en général, lire Finnegan, R., *Oral Poetry*, op. cit., p. 16-24, 52-87.

naître, soit pour se rassembler à des endroits conventionnels, soit et surtout pour rechercher un des leurs ou un chien perdu » (Kazadi, b-85). À la différence d'autres instruments de musique, les aérophones dont il est question ici n'ont pas pour fonction d'accompagner le chant ou le message en général comme c'est le cas des instruments de musique modernes, ils en reproduisent plutôt le rythme.

- Les œuvres d'art plastique connues sous le nom d'*idéographes*. Ce sont en réalité des objets d'art traditionnel dont les motifs symbolisent des textes littéraires – devises, proverbes, fragments de récits historiques – et qui se présentent de ce fait, comme « des fixations matérielles et visuelles de paroles » (Houis, a-54). À ce sujet, P. Diagné écrit :

En pratique, la grande majorité des peuples négro-africains connaissent l'usage des idéogrammes, soit par le biais des techniques divinatoires, soit par l'usage qu'en font les ministres du culte, les graveurs d'œuvres d'art [...], le tambipwalo (géomancien) dessine des signes sur le sable et les interprète. Puis il administre une sorte d'ordonnance qui consiste en signes gravés au couteau dans un morceau de calebasse (Diagné, 287).

Selon C. Faïk-Nzuzi Madiya qui les désigne sous le nom de *représentations idéographiques*, on en distingue deux sortes, du point de vue de leurs fonctions, soit les représentations idéographiques *dépendantes* ou *indirectes* et les représentations idéographiques *indépendantes* ou *directes* (Faïk-Nzuzi, e-2). Les premiers qui, en plus, remplissent les fonctions esthétique et utilitaire, sont les plus répandus et leur présence est attestée un peu partout en Afrique, notamment au Bénin, en Côte d'Ivoire, au Ghana, en République Démocratique du Congo et en Angola. En effet, dans l'ex-Dahomey, les devises des rois et des hauts dignitaires étaient représentées par des motifs cousus sur une étoffe de fond uni dite *Appliqué* ou *Étoffe Appliquée* suivant un art royal aujourd'hui disparu, comme le montrent ces exemples : la devise du roi Dakodunu (1625-1650), « le briquet ne va pas dans l'étui, celui-ci se déchire » était illustrée par un briquet et un étui ; celle du roi Ouegbadja, mort en 1685, à savoir « le poisson qui est sorti de la nasse n'y rentre pas » était quant à elle figurée par un poisson et une nasse. Dans ce même pays, singulièrement chez les Fon, le proverbe « se présente sous des formes non orales qui sont, par exemple, les pas de danse, le message des tambours ou les dessins stylisés réalisés sur des morceaux de calebasse » (Fadaïro-Kedji, 119). Aussi « un tonneau pesamment couché sur un flanc » et « deux branches de palmier à huile » représentent-ils les proverbes suivants : « la guerre ne surprend pas les blancs » ou « la poudre à canon est en réserve permanente dans leurs tonneaux » dont le sens est « prudence est mère de sûreté, prévoyance est mère de sécurité » pour le