

GENRES, FORMS, MEANINGS

Essays in African Oral Literature

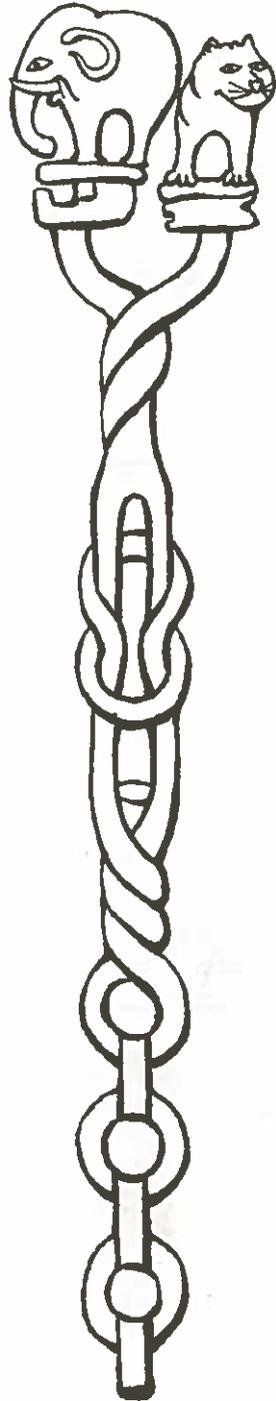
GENRES, FORMES, SIGNIFICATIONS

Essais sur la littérature orale africaine

Edited by

Textes réunis par

VERONIKA GÖRÖG-KARADY



JASO OCCASIONAL PAPERS No.1

General Editors: Steven Seidenberg, Jonathan Webber, Pat Holden

GENRES, FORMS, MEANINGS :
Essays in African Oral Literature

Papers in French and English

Edited by

VERONIKA GÖRÖG-KARADY

With a Foreword by RUTH FINNEGAN



JASO

Oxford 1982

©JASO 1982. All rights reserved.

The essays that appear in this volume were first published in the *Journal of the Anthropological Society of Oxford (JASO)*, Volume XIII no.1 (1982), except for the last contribution, and the Preface and Foreword, which were written especially for this publication. The Editors of *JASO* gratefully acknowledge the generous subsidy made from Paris by the Centre National de la Recherche Scientifique (Equipe de Recherche Associée no. 246) and the Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, without whose assistance the publication of this book would not have been possible.

JASO is a Journal devoted to social anthropology, now in its 13th year; it appears three times annually. Subscription information may be obtained by writing directly to the Editors, *JASO*, 51 Banbury Road, Oxford, OX2 6PF, England.

CONTENTS

	PAGE
<i>Preface</i> by VERONIKA GOROG-KARADY.. .. .	i-ii
<i>Foreword</i> by RUTH FINNEGAN	iv-vi
DIANA REY-HULMAN	
<i>Pratiques langagières et formes littéraires</i>	1-13
JEAN DERIVE	
<i>La reformulation en littérature orale. Typologie des transformations linguistiques dans les différentes performances d'une même oeuvre</i>	14-21
JAN KNAPPERT	
<i>Swahili oral traditions</i>	22-30
VERONIKA GOROG-KARADY	
<i>Retelling Genesis: The children of Eve and the origin of inequality</i>	31-44
GENEVIEVE CALAME-GRIAULE	
<i>La jeune fille qui cherche ses frères. Essai d'analyse</i>	45-56
DOMINIQUE CASAJUS	
<i>Autour du rituel de la nomination chez les Touaregs Kel Ferwan</i>	57-67
BRONISLAW ANDRZEJEWSKI	
<i>Alliteration and scansion in Somali oral poetry and its cultural correlates</i>	68-83
CHRISTIANE SEYDOU	
<i>Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine</i>	84-98
ELISABETH GUNNER	
<i>New wine in old bottles: Imagery in the izibongo of the Zulu Zionist prophet, Isaiah Shembe</i>	99-108
KEVIN DONNELLY and YAHYA OMAR	
<i>Structure and association in Bajuni fishing songs</i>	109-122

LA REFORMULATION EN LITTÉRATURE ORALE.
TYPOLOGIE DES TRANSFORMATIONS LINGUISTIQUES
DANS LES DIFFÉRENTES PERFORMANCES D'UNE MÊME OEUVRE

La littérature populaire orale offre un terrain d'expérience particulièrement riche et original pour l'étude du processus de création littéraire, par le fait que, grâce aux techniques modernes de collecte, elle peut nous offrir, pour une oeuvre donnée, un très grand nombre de versions qui la réalisent anecdotiquement dans des performances particulières. Certes, dans la tradition culturelle écrite également, il arrive assez fréquemment qu'on crée à partir d'oeuvres de référence antérieures (cf. la fortune de thèmes comme, Prométhée, Antigone, Faust ou Don Juan), mais le projet est alors assez différent. Ce qui caractérise en effet le principe même de la tradition orale, c'est que c'est le domaine littéraire par excellence où la reproduction explicite d'un objet de référence, n'a pas pour but avoué - à la différence des cas les plus courants de la littérature écrite - la subversion du sens de cet élément de référence.

En littérature orale, la réalisation de l'oeuvre littéraire dans une performance particulière n'a pas en principe pour fonction culturelle de renouveler telle et/ou telle autre de ses réalisations, mais au contraire de maintenir une permanence formelle et fonctionnelle en posant comme idéal social un certain effacement (certes illusoire) du sujet. Non pas que l'art de celui qui accomplit la performance soit tenu pour quantité négligeable et qu'on n'attende pas une certaine prestation de son talent individuel, mais cet art qu'on exige de lui, est lui-même soumis à des canons auxquels le performateur est tenu de se conformer. Et le grand artiste, c'est celui dont le talent est précisément le plus capable de tendre vers la réalisation de ces normes idéales. Cette recherche de conformité dans la reformulation de l'oeuvre orale, s'explique par le fait qu'à la différence du texte écrit dont l'existence matérielle, une fois qu'il est pro-

duit, peut s'inscrire dans une certaine durée, le texte oral n'existe plus aussitôt qu'il est énoncé, sinon dans le souvenir, et que, pour maintenir son existence, il a besoin de réalisations successives. Nous ne nierons pas que l'idée que c'est le même objet dont la permanence est assurée à chaque performance est plus ou moins mythique, mais il n'est pas négligeable de noter que c'est la représentation culturelle que la plupart des sociétés se donnent du phénomène.

C'est-à-dire que, pour résumer l'opposition entre reformulation à l'écrit et reformulation à l'oral, nous pouvons dire, un peu schématiquement peut-être, que :

- lorsqu'il y a reproduction à l'écrit c'est presque toujours dans le but explicite de dire autre chose, ce qu'on pourrait détailler ainsi :

1°) ou bien par modification opérée sur le signifiant de référence, en vue d'entraîner par contrecoup une modification du signifié, et éventuellement du sens (mais pas nécessairement, car la modification du signifié, en diachronie, peut-être au contraire une réactualisation du sens. Dans ce cas, je dis *autre chose* - ordre du signifié - pour mieux dire la *même chose* - ordre du sens).

2°) ou bien par modification du sens (sans toucher au signifiant) par l'actualisation de la séquence discursive de référence dans un contexte différent (cas des collages purs présentés par Henri BEHAR, par exemple).¹

- et qu'au contraire, lorsqu'il y a reformulation en littérature orale, c'est presque toujours pour dire la même chose, c'est-à-dire que le but recherché est de reproduire un objet linguistique sans toucher à sa fonction culturelle.

1°) soit en maintenant intacte l'intégrité de son signifiant (apprentissage par coeur).

2°) soit par paraphrase, c'est-à-dire que, dans ce cas-là, la coïncidence parfaite du signifiant d'une performance sur l'autre n'étant plus considérée comme indispensable, l'équivalence est cherchée à partir d'une mémorisation plus facile du signifié, auquel le performateur tente de donner des équivalents paraphrastiques.

Et dans l'un et l'autre cas, la culture orale cherche généralement à maintenir un cadre stable des conditions d'énonciation de l'oeuvre pour éviter la subversion du sens (texte à dire le soir, dans la cour, en famille exclusivement, par exemple).

Ce qui fait de la littérature orale un champ d'étude particulièrement intéressant, c'est la possibilité unique qui est dans ce cas offerte de recueillir d'une même oeuvre (c'est-à-dire d'un élément de référence qui, dans le cas où la transmission se fait sans apprentissage par coeur, est regardé du côté du signifié) une multiplicité de versions paraphrasées les unes des autres. C'est un des rares cas concrets qui nous soit donné, à partir d'un nombre fini de versions (mais dont on sait le nombre potentiel infini), d'avoir une ouverture sensible sur l'infini de l'intertexte, et de jeter un regard privilégié sur le proces-

sus de constitution de l'effet de sens.

En effet, les tenants de l'A.A.D. (Analyse Automatique du Discours) pensent que 'la production du sens est strictement indissociable de la relation de paraphrase entre des séquences telles que la famille paraphrastique de ces séquences constitue ce qu'on pourrait appeler la matrice du sens'.² C'est-à-dire que pour eux, et notamment pour Pêcheux, 'c'est à partir de la relation intérieure à cette famille que se constitue l'effet de sens, ainsi que la relation à un référent qu'implique cet effet'(2).

De ce point de vue, l'étude comparée de multiples versions d'un même énoncé littéraire oral offre justement des familles paraphrastiques très intéressantes pour une unité narrative donnée, qui permettent de mettre à jour, par juxtaposition, un certain nombre de traits sémantiques matriciels.

C'est pourquoi il est utile de recueillir des versions, à la fois d'un même interprète et d'interprètes différents, surtout dans la perspective où nous entendons nous placer, qui pose que le sens d'un énoncé ne peut se concevoir que dans la mesure où il est nécessairement intégré à une formation discursive existant dans la société.

En effet, il sera alors particulièrement intéressant d'étudier les familles paraphrastiques (qui forment sur la chaîne du discours autant de paradigmes) engendrées par la juxtaposition des versions données par une femme, un homme, un enfant, un maître, un esclave, etc..., ou de toute autre formation sociale par rapport à laquelle est susceptible de se définir l'énonciateur.

Toutefois, si la performance de littérature orale est un lieu privilégié pour l'étude d'une certaine forme de reformulation linguistique, il faut cependant attirer l'attention sur une difficulté particulière : reformulation de quoi ? La difficulté en littérature orale provient du fait qu'à la différence des cas de 'réécriture' de la littérature écrite, l'objet matériel de référence, à partir de quoi un autre texte serait formulé, n'est pas saisissable : il n'a pas d'existence matérielle concrète, isolable, et il n'existe en fait que dans la mémoire de l'énonciateur, à partir d'une somme d'objets matériels successivement perçus (auditivement en l'occurrence). Dans la mesure où il se donne comme idéal la reproduction aussi fidèle que possible d'un modèle individualisé (ce que nous avons appelé jusqu'ici une oeuvre), l'énonciateur d'un texte de littérature orale pourrait être comparé à ces peintres qui font la reproduction d'un tableau, mais à la différence de la peinture, il n'est pas possible de dire ici : voilà le modèle à partir duquel mon texte est reformulé. L'archétype est dans la conscience du locuteur, et comme tel, c'est un objet qui échappe totalement à l'étude, et qui, d'ailleurs n'a probablement pas de stabilité. De ce point de vue, on pourrait par analogie dire qu'il existe à peu près, entre le modèle de référence concret et le modèle de référence conceptuel, mémorisé à partir d'une synthèse de perceptions d'objets matériels, le même rapport qu'entre référent et signifié.

Il est donc très difficile de dire, lorsqu'on étudie plusieurs versions d'une même oeuvre orale, que telle est la reformulation de telle autre, sous prétexte qu'elle a été recueillie postérieurement. Certes, si on prend le cas d'un sujet X donnant d'une oeuvre une performance A, et d'un sujet Y donnant de cette même oeuvre une performance B, en posant comme hypothèse qu'Y n'a jamais entendu de l'oeuvre d'autres versions que A, on pourrait alors à la rigueur dire que B est la réécriture de A, puisqu'A est le seul objet de référence concret à partir duquel se construira la formulation de B. Encore cela n'est-il pas tout à fait exact, car même dans ce cas-là, B n'est pas la réécriture de A, mais d'une image mémorisée de A qui se sera transformée dans le souvenir de Y en fonction à la fois de ses propres composantes socio-psychiques (notamment au niveau de l'inconscient) et du temps qui s'est écoulé entre A et B.

De toute façon un cas aussi simple ne se présente pour ainsi dire jamais dans la réalité, et le chercheur n'a généralement pas l'occasion de recueillir d'un conteur de littérature populaire une performance réalisée à partir d'une seule autre version entendue précédemment. Quand cela serait, par extraordinaire, encore faudrait-il, pour qu'on puisse travailler sur un cas de reformulation comprenant une source et une cible, qu'on ait justement recueilli aussi la version A qui sert de référence.

Une telle somme de coïncidences est quasiment impossible. Ce qui se passe en général -et c'est donc sur ce cas qu'il faut plutôt se régler- c'est que le chercheur enregistre des performances réalisées à partir de plusieurs versions entendues précédemment par le performateur, et que la plupart du temps il ne dispose pas (ou très partiellement) de ces versions de référence. Bien sûr, à un folkloriste soucieux de sociologie, qui travaille pendant plusieurs années sur une petite unité sociale (un village, un quartier, une famille élargie), il est possible, lorsqu'il recueille la réalisation d'une oeuvre en une performance donnée, de disposer d'un certain nombre d'autres versions de cette oeuvre qu'il aura préalablement recueillies, et dont il pourra savoir que telle ou telle a effectivement été entendue par l'actuel performateur. Mais si cela permet de poser l'hypothèse que ces versions précédemment données ont servi d'éléments constitutifs à l'image de référence qui existe dans la mémoire du performateur au moment de l'énonciation, cela ne permet pas pour autant à l'analyste de traiter la dernière version comme la reformulation pure et simple de celles qu'il a précédemment recueillies. En effet, savoir qu'elles ont été entendues par l'auteur de l'actuelle performance ne l'avance guère, car il se peut que celui-ci ait eu l'occasion d'en entendre des dizaines d'autres de la même oeuvre, et il est donc tout à fait impossible au chercheur de déterminer la part que les deux ou trois versions dont il dispose ont pu jouer dans la constitution de l'archétype de référence.

Il faut ajouter, à propos de la constitution de cet archétype, qu'y participent non seulement les performances entendues par le sujet auprès d'autres locuteurs, mais aussi les siennes

propres. Celui qui connaît et a l'habitude de réaliser auprès d'un public une oeuvre de littérature orale, en donne, à condition qu'elle ne soit pas apprise par coeur, une version chaque fois un peu différente, et la somme des versions qu'il a déjà dites détermine également la dernière qu'il énonce. C'est pourquoi même dans le cas limite où un conteur narrerait une histoire alors qu'il n'en aurait entendu qu'une seule version à l'extérieur, il faudrait pour que son discours puisse être considéré comme la reproduction de cette version extérieure, être sûr que c'est la première fois qu'il la formule. A partir du moment où lui-même l'aura énoncée plusieurs fois, ses propres discours antérieurs seront aussi des éléments de référence.

Par conséquent, même dans le cas où deux versions qu'on voudrait comparer proviendraient d'un même performateur, la seconde recueillie ne saurait être considérée comme la reproduction de la première, car il y a en outre l'influence de toutes les versions précédant celle qui a été enregistrée la première fois, et éventuellement de celles qui ont été dites entre celle-ci et la seconde.

En résumé donc, il n'est pas possible de travailler la question de la reformulation en littérature orale selon la même problématique qu'en littérature écrite, c'est-à-dire selon une problématique binaire où certains éléments sont considérés comme modèles et d'autres comme reproductions. Il faudrait pour cela, au moment où on recueille une performance donnée, disposer de toutes les autres performances, à la fois entendues et formulées par l'auteur du présent discours, ce qui est naturellement impossible. Et d'ailleurs cela n'avancerait pas vraiment les choses, car il serait très difficile de déterminer, parmi toutes les réalisations antérieures de l'oeuvre, celles qui ont joué le rôle le plus marquant dans le psychisme du locuteur au moment où il parle.

Ce qui est par contre tout à fait possible au folkloriste c'est, lorsque pour un ensemble social donné, il a recueilli d'une même oeuvre littéraire plusieurs réalisations, qu'elles proviennent d'un même locuteur ou de locuteurs différents, d'examiner, en dehors de toute idée de reproduction de modèles, les transformations opérées d'une version à l'autre. Mais, il faut que ces transformations aient un sens si l'on veut pouvoir les constituer en paradigmes. La notion même que nous avons déjà avancée de 'famille paraphrastique' implique un certain parti-pris quant au fonctionnement de ces transformations, à savoir qu'elles s'opèrent dans l'ordre du signifiant, et que l'idéal recherché est au contraire de garder au signifié une certaine stabilité.

En posant le problème de façon simpliste, on pourrait dire qu'il suffit de découper les textes des différentes versions en un certain nombre de séquences fonctionnelles, de constituer ainsi un archétype des unités de signification d'une oeuvre littéraire donnée, et d'examiner à partir de là comment, dans chaque version, ces unités s'informent dans différents signifiants.

Mais on voit très vite que la réalité est plus complexe, du fait même du caractère polysémique de tout énoncé. Approcher un texte par son signifié et découper celui-ci en unités est une construction subjective, et il est devenu banal de dire que toute lecture -ou toute audition- d'un énoncé est en quelque sorte une (ré)-écriture de cet énoncé. Il est donc assez aléatoire de travailler à partir du signifié, surtout lorsqu'il s'agit d'un ensemble organisé, tel un texte littéraire : on sait que quand on passe du linguistique au discursif se pose toujours le problème classique du rapport entre signifié et sens, chaque unité discursive étant susceptible d'avoir, dans le système auquel elle est intégrée, une fonction, un sens, distinct de son signifié, d'où les notions bien connues d'isotopies et de pertinences.

Or, toute reformulation d'une oeuvre de littérature orale se fait à partir de la 'lecture' que le performateur en aura faite au cours d'une précédente audition, et cette reformulation dépendra de ses niveaux de lecture de l'oeuvre entendue ; c'est-à-dire que le performateur cherchera à reproduire, de la masse du signifié, ce qu'il aura retenu comme pertinent. Mais comme chacun ne retient ainsi d'un énoncé qu'une partie infime de la totalité du signifié - disons de ce qui est potentiellement lisible -, et que cette partie est différente pour chaque individu, il est bien évident que :

- d'une part les transformations opérées d'un texte à l'autre font tout de même évoluer le signifié beaucoup plus conséquemment qu'il n'y paraît au premier abord.

- d'autre part, dans l'état actuel de la recherche en sémiotique, il est bien difficile de faire une démarcation précise entre ce qui reste stable et ce qui ne le reste pas, dans l'ordre du signifié, le problème étant celui de l'établissement des traits sémantiques matriciels.

En outre, si l'analyste n'appartient pas lui-même à la culture d'où sont issues les versions de l'oeuvre sur lesquelles il travaille, il lui est également très difficile de savoir ce que signifie l'évolution du signifié dans les transformations qu'il constate d'un texte à l'autre. Il faut en effet disposer d'un nombre très important de versions pour essayer de dégager une sorte de dénominateur commun, donnant une idée de l'archétype idéal de l'oeuvre et des pertinences culturelles qui lui sont traditionnellement attachées dans une société donnée.

La nature de cette évolution sémantique de l'énoncé dépend, nous l'avons dit, du niveau de compréhension de l'oeuvre par le (re)formulateur, ce qui est, au moins partiellement, déterminé par la position sociale qu'il occupe à l'intérieur du groupe auquel il appartient. Elle peut évidemment aller jusqu'au contresens, ce qui est assez fréquent dans le cas de performances données par des enfants, dont le niveau de compréhension du texte entendu se sera situé trop au ras du signifié, compréhension au premier degré comme on dit encore. Dans ce cas, la paraphrase s'est construite plutôt à partir du rapport signifiant/signifié que du rapport sens/discours, ce qui a pu provoquer des ruptures d'isotopie, en créant des énoncés produits

à partir d'un décalque ambigu du signifié allant jusqu'à éteindre le sens, comme dans le sketch bien connu où l'énoncé : 'j'ai vu le couvreur il m'a parlé de toi (toit)' est paraphrasé par le mauvais interprète : 'j'ai vu le couvreur, il m'a parlé de vous', où le jeu de mots initial, qui fondait la fonction culturelle même de l'énoncé a totalement disparu.

Il s'agit donc d'être très prudent, et de ne pas considérer, même dans le cas de versions très proches, formulées par un même locuteur, que toutes les transformations rencontrées d'un énoncé à l'autre sont des transformations qui ont une valeur paraphrastique, sous prétexte que le locuteur est censé chaque fois re-formuler un modèle.

La première tâche au contraire, qui semble à faire pour un travail de ce genre, c'est d'essayer d'établir une typologie des transformations offertes à l'attention de l'observateur dans ces cas de reformulation présentés par la littérature orale.

Dans cette esquisse typologique, nous ferons un premier niveau de distinction en opposant des Transformations Paraphrastiques (T.P.) à des Transformations Non Paraphrastiques (T.N.P.).

Les T.P. sont des transformations de substitution qui permettent d'isoler dans les textes soumis à une comparaison, des séquences entre lesquelles il est possible d'établir une relation d'équivalence sémantique (ces séquences peuvent être des monèmes, des membres de phrase, des phrases, des unités transphrastiques).

Les T.N.P. sont des transformations par adjonction, c'est-à-dire qu'à certaines séquences isolées dans la chaîne d'un des textes comparés, il n'est pas possible de donner un équivalent dans les autres textes.

Une distinction d'une autre nature recoupera ces deux catégories : l'opposition entre des Transformations Linguistiques (T.L.) et des Transformations Discursives (T.D.)

Les T.L. opèrent au niveau de la langue et du signifié : Les relations d'équivalence d'une séquence à l'autre peuvent être établies en fonction de critères linguistiques en dehors de toute considération de l'appartenance de ces séquences à une structure discursive.

Les T.D. opèrent directement au niveau du discours et du sens sans passer par le signifié immédiat. Dans ce cas, la relation d'équivalence entre les séquences n'existe plus lorsqu'elles sont isolées de leur contexte. Elle ne peut plus être établie que par la considération de leur fonction à l'intérieur d'un système structuré. Précisons que les T.L. peuvent certes être également pertinentes au niveau discursif, mais nous réservons le concept de T.D. aux transformations qui ne peuvent se lire qu'à ce dernier niveau, et non au niveau linguistique).

La combinaison de ces deux types de distinction, nous amène à établir la classification suivante :

- | | |
|-----------|--|
| 1 - TP | |
| 1 - 1 TPL | 1. 1. 1. Substitution d'un élément lexical de même nature dans une même structure syntaxique |
| | 1. 1. 2. Substitution d'une forme syntaxique à une autre |

- 1 - 2 TPD (équivalence non plus au niveau du Signifié, mais à celui de la fonction)
- 12 - 1 L'information est donnée du même point de vue (pas de changement d'aspect), mais il y a transformation d'une modalité de l'histoire.
- 12 - 2 L'information n'est pas donnée du même point de vue (changement d'aspect)
- 2 TNP
- 2 - 1 TNPL : Adjonction d'éléments d'information à l'intérieur d'une unité narrative qui apporte une addition du signifié sans remettre en cause l'existence de la séquence comme unité narrative.
- 2 - 2 TNPD: Adjonction touchant à la structure narrative.

Une telle classification des transformations d'un texte à l'autre a son utilité quand on veut comparer les différentes versions d'une même oeuvre orale. Certes, ce type d'approche peut apparaître très formaliste, mais il est bien évident qu'une typologie de ce genre n'a pas d'intérêt en soi ; elle n'a de valeur que dans la mesure où elle est au service de l'analyse de la signification d'une oeuvre. Or, c'est précisément ce type d'analyse qu'à notre sens elle peut aider grandement. Dans une entreprise de ce genre, il est important de se méfier d'une approche exclusive des variantes par le biais du signifié, en faisant bon marché de la structure linguistique et discursive de l'oeuvre. Une approche par le signifié, très subjective, risque en effet d'amener l'analyste à ne retenir comme éléments pertinents que ceux que lui auront laissé voir les hasards de sa propre lecture, construite en fonction des conditions du moment et de son équation personnelle.

Une classification des types formels de variantes permet au contraire d'offrir un cadre objectif à partir duquel l'analyse peut se développer, en faisant ressortir les véritables pertinences. C'est alors que pourront intervenir les autres disciplines des sciences humaines, pour aboutir à une véritable étude ethnolinguistique, qui permettra de proposer des interprétations pour les variantes, et de découvrir l'oeuvre orale dans toute sa richesse.

NOTES

1. H. Béhar, 'Le collage ou le pagure de la modernité', *Cahiers du XXème siècle* n° 5, Paris, 1975, pp. 44-45.
2. Michel Pêcheux, 'Mises au point et perspectives a propos de l'analyse automatique du discours', *Langages* n° 37, Didier/Larousse, 1975, p. 13.