

Mélodies pleurées, paroles à attraper

Les chants d'əngurguro dans des funérailles éthiopiennes (Goğğam, Amhara)

Katell Morand



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/592>

DOI : 10.4000/clo.592

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 57-78

ISBN : 978-2-85831-197-2

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Katell Morand, « Mélodies pleurées, paroles à attraper », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 69 | 2011, mis en ligne le 17 janvier 2013, consulté le 03 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/592> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.592>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juillet 2021.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Mélodies pleurées, paroles à attraper

Les chants d'əngurguro dans des funérailles éthiopiennes (Goğğam, Amhara)

Katell Morand

L'annonce

Dära mən täwäyayu Goğğam mən täwäyayu
De quoi s'afflige-t-on au Dära, de quoi s'afflige-t-
on au Goğğam

Wändəm wändəmun sigäläw əyayyu
On a vu un frère tuer son frère
(Səmačäw, enterrement de Yəlaq,
6 décembre 2005)

- 1 La nuit tombe sur la vallée. Alors que des ombres blanches se glissent de maison en maison, la stupeur gagne partout les visages. Assise au ras du sol, à la lueur tremblante de sa lampe à huile, Fänta sursaute et se fige : les yeux grand ouverts, les bras relevés, et les mains croisées sur la tête, elle souligne de ses exclamations les paroles de son fils.
- 2 Yəlaq Aläme vient d'être poignardé par son frère cadet. Ce jeune voisin de vingt ans en est mort sur le coup tandis que son meurtrier s'enfuyait – et d'ailleurs, qui sait où il se cache et quelles sont ses intentions ? Les abords du hameau bruissent de la confusion de cris et de pleurs des proches accourus d'un pas pressé ; mais dans les maisons alentours, et alors que l'obscurité se fait plus dense, les discussions à mi-voix cèdent peu à peu la place au silence et à l'attente.
- 3 Bien que l'issue en soit rarement aussi violente, les conflits entre frères sont plutôt fréquents dans le Goğğam, une région des Haut-Plateaux du nord de l'Éthiopie¹. Dans cette société rurale et agricole, ces conflits ont pour origine le partage problématique des droits sur la terre après le décès des parents : malgré des valeurs très égalitaires (des droits identiques pour tous les enfants), il existe – de fait – une compétition qui,

accentuée par les récentes réformes agraires, tourne au désavantage des plus jeunes et nourrit leur colère². Lorsqu'ils surviennent, les meurtres comme celui de Yəlaq en décembre 2005 entraînent une période de grande incertitude. En effet, parents et amis font alors face aux injonctions contradictoires des valeurs familiales : si d'un côté ils doivent à tout parent, y compris meurtrier, un soutien inconditionnel, leurs obligations les portent également à la vengeance. La réconciliation, c'est-à-dire la possibilité de reprendre des relations normales, est alors un processus long et douloureux.

- 4 J'ai choisi de présenter dans cet article des poèmes chantés lors des funérailles du jeune homme. Mon objectif est de montrer que les choix et les stratégies verbales des chanteurs sont décisifs pour la tournure que prendront les événements. Nous verrons en effet que l'efficacité pragmatique des chants d'*əngurguro* permet de construire une interprétation de la mort du jeune homme, et que celle-ci peut être déterminante, à long terme, pour les décisions et les actions des protagonistes.

Mélodies pleurées : les chants d'*əngurguro* et leurs effets

Mouvements concentriques et superpositions sonores

- 5 En fin de matinée, un long cortège s'avance sur les chemins escarpés qui mènent à l'église. Les habitants de la paroisse et des parents tout juste arrivés de localités voisines se pressent dans un long murmure mélodique autour des sœurs, des tantes, et des oncles de Yəlaq. La bouche couverte d'un pan de tissu, les yeux au sol et le corps affecté d'un léger balancement, ils présentent l'un après l'autre leurs exclamations désolées et le bourdonnement de leurs condoléances ; effleurent un bras ou s'inclinent, d'un geste ample, vers une épaule ; puis reprennent leur marche au son des plaintes qui suivent le corps.
- 6 À trois reprises, le cortège s'arrête sous de grands arbres pour former des cercles concentriques. Les femmes endeuillées, vêtues de capes noires, se serrent au milieu : les poignets croisés sur le haut du crâne, elles se balancent ou sautillent, s'agitent de sanglots, et brandissent des objets personnels du défunt. En un cercle dense autour d'elles, les autres femmes circulent lentement, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Enfin les hommes, le fusil à l'épaule se déplacent le long d'un troisième cercle, tandis que des proches du défunt déambulent dans l'espace laissé libre, répétant inlassablement quelques formules monocordes : « Hélas, mon fils... Yəlaq n'est plus... » (*wäyñe ləǵe... Yəlaq qārā...*). Ne manquent aujourd'hui que les prêtres, alignés en temps ordinaire un peu à l'écart face au corps, sous leurs ombrelles bariolées – mais Yəlaq, en raison de son jeune âge, est enterré sans liturgie.
- 7 De la foule monte à intervalles réguliers un brouhaha de pleurs mélodiques. À la manière d'un refrain, celui-ci ponctue les courts poèmes que chantent à tour de rôle une douzaine d'hommes et de femmes³ ; et malgré le mouvement continu et la saturation sonore, l'attention se porte tout entière sur la poésie chantée.

Əngurguro : tours de chant et réactions codifiées

- 8 Ne sont chantés aujourd'hui que des poèmes dits d'*əngurguro*, l'une des principales catégories de poésie chantée en amharique, et que l'on retrouve classée dans la

littérature sous les appellations de « lamentation » ou de « chant de deuil » (Getie Gelaye, 2005)⁴. Il est vrai les poèmes d'*əngurguro* sont systématiquement présents dans les contextes funéraires ; mais il n'est pas le seul genre musico-poétique que l'on y entende, car deux autres le côtoient ; et il ne s'y limite pas, puisqu'on le retrouve dans d'autres circonstances. Comme nous le verrons, cette précision a son importance.

- 9 Plus que par son contexte de performance, l'*əngurguro* se caractérise par sa ligne mélodique « pleurée » : des formules répétitives, dont l'effet de tremblement est obtenu grâce à une technique s'apparentant à du yodel (Morand, 2010b, 28-30). D'ailleurs, « chanter de l'*əngurguro* » (*ang^wärägg^wärä*) peut se dire tout simplement « pleurer » ou « dire en pleurant ». Ce qui est « dit » est une suite de paroles dont le cœur est un distique à rimes finales, ici signalé par un retrait. Forme par excellence de la poésie amharique, le distique est censé condenser l'opinion de son énonciateur⁵ ; il est interprété et mémorisé – « attrapé » – par des auditeurs d'autant plus attentifs à sa chute qu'il est précédé d'une longue introduction dont les phrases, composées d'interjections et de formules nominales, sont entrecoupées de silences (ici, des barres obliques suivies de retours à la ligne)⁶. Les auditeurs combrent ces silences par des plaintes et des exclamations codifiées – « malheur à moi ! » ou « ma mère, mon monde ! » – et concluent chaque intervention de formules mélodiques dont l'ensemble, comme je l'ai souligné, n'est pas coordonné.
- 10 J'ai choisi de présenter ici les interventions de trois femmes (numérotées de 1 à 9), devant l'enceinte de l'église. Il s'agit des toutes dernières performances, quand les hommes reviennent du cimetière, où ils y sont entrés seuls, et reconstituent leur cercle autour des femmes. Abäğgu et Alāmayāhu, deux habitantes de la paroisse, sont les premières à alterner⁷ :

11 1. Abäğgu

Awäy awäy ənä Mälälo ənä əmäyte Särqe ənä əmäyte Täbayən/
Awäy awäy les gens de Mälälo, les gens de Dame Särqe, les gens de Dame Täbayən/
ənen yəbəlañ ənä Aläme Asfärd ənä əmäyte Alga/
 Plutôt moi, que je sois mangée, les gens de Aläme Asfärd, les gens de Dame Alga/
ənä Wändəfraw Sənnəde Wändəfraw Mäkonən Wändəfraw/
 Les gens de Wändəfraw, Sənde Wändəfraw, Mäkonən Wändəfraw/
Ləğ Gäbre Gärrämaw/
 L'enfant Gäbre Gärrämaw/
Täsäbasäbaw näw mutən mäqäsqäs/
 Il faut se rassembler, secouer [le souvenir des] morts/
Tru ləğ antä/
 Toi, bon enfant/
ənä əmäyte šaša akalate wa/
 Les gens de Dame šaša/
Täsäbasäbaw näw mutən mäqäsqäs
 Il faut se rassembler, secouer [le souvenir des] morts
ənämäyte atkəlt əyalu malqäs
 « Les gens de Dame Atkəlt », disent-ils en pleurant

12 2. Alāmayāhu

Yänä əmäyte ləğ yäna Alga ləğ yä Gätəye ləğ/
 Les gens du fils de ma Dame, les gens du fils d'Alga le fils de Gätəye/
Yänä əmäyte yänä əmäyte yänä əmäyte ləğ yäna Alga ləğ/
 Les gens de ma Dame, les gens de ma Dame, les gens du fils de ma Dame, les gens du fils d'Alga/

Gāna yalbālaw gāna yalt'āt't'aw gāna ləǧ/
 Celui qui n'a pas encore mangé, pas encore bu, l'encore enfant/
Naq adrəǧāw naquh baləñǧāročəhə
 Ils te méprisaient, tes camarades
Kāziya kāč'āwataw kātəmhərt biyat'uḥə
 À présent ils t'ont perdu pour le jeu, pour l'école

13 **3. Abäǧǧu**

ənā māna ənā māna ənā mānaw bet/
 Les habitants de cette vaine, de cette vaine maison/
əndāzəh bozānāh ləǧe Abba Yəǧəzaw akalate wa/
 Ainsi tu as cessé le travail, mon enfant, Grand-père Yəǧəzaw, mes chers corps, ah !/
Anbərbər əngāda ənā māna/
 L'invité saccageur, les habitants de la vaine [maison]/
Ato Yəlqal yalbālaw gāna yalt'āt't'aw gāna/
 Monsieur Yəlqal, celui qui n'a pas encore mangé, pas encore bu/
Ato Bāyə ləǧ Gäbre Gärrāmā/
 Monsieur Bayə, l'enfant Gäbre Gärrāmā/
Awäy awäy ənā mānaw bet/
 Awäy awäy les gens de cette vaine maison/
əməyte Tagāz akalate wa/
 Dame Tagāz, ah, mes chers corps !/
Awäy awäy ənāmāyte Šašā/
 Awäy awäy, les gens de Dame Šašā/
ənā əməyte awäy/
 Les gens de ma Dame, awäy/
Ahun kāzih ləqso Šašātu bānorāč
 Si à cet enterrement Šašātu était présente
əndā əñǧāraw ǧəǧəra taqārbaw nābbārāč
 Tout comme elle préparait la galette, elle l'aurait amené [sur un plateau]⁸

- 14 Les femmes en deuil, au centre, s'agitent de plus en plus ; on entend des appels (« Šašā ! »). Dans les autres cercles, les auditeurs, le regard perdu dans le vide, se couvrent la bouche et pleurent en se balançant légèrement.

15 **4. Abäǧǧu**

ənā Fətfət ənā əməyte alǧa/
 Les gens de Fətfət, les gens de Dame Alǧa/
ənā əməyte Qolle/
 Les gens de Dame Qollé/
ənā Wändəfraw ənā Wudde Dañaw/
 Les gens de Wändəfraw, les gens de Wudde Dañaw/
Awäy yəbəlañ ənā əməyte wa /
 Awäy, que je sois mangée, les gens de ma Dame, ah !/
ənā Wändəfraw ənā Alāme Asfärd/
 Les gens de Wändəfraw, les gens de Alāme Asfärd/
Awäy awäy ləǧ Yəlqal/
 Awäy, awäy l'enfant Yəlqal/
ərə dāhna šāǧǧaw tāmari/
 ərə, le bon, le joli écolier/
ənā əməyte Atəkəlt ənā əməyte Särqew/
 Les gens de Dame Atəkəlt, les gens de Dame Särqew/
ənā əməyte Täbayən/
 Les gens de Dame Täbayən/
Akalate wa ənā Bälaynäš/
 Ah, mes chers corps ! Les gens de Bälaynäš/

Yāzih bet säw/

Les gens de cette maison

Awäy yāzih bet säw biwəlm ayadār/

Awäy les habitants de cette maison, alors qu'ils ont passé la journée ne restent pas la nuit/

ənä G^wad Alām ənate ləǵ/

Les gens de Compagnon Alām, le fils de ma mère/

Alqsoḃəñal alčalkuləšəm /

Il a pleuré sur moi, je ne pouvais rien pour toi (f)/

Awäy yāzih bet säw biwəlm ayadār

Awäy les habitants de cette maison, alors qu'ils ont passé la journée ne restent pas la nuit

əndä bāga zānab yə't'üt'al mədər

La terre les boit comme la pluie d'été

Mulu, qui habite une localité distante, décide alors de prendre son tour de chant :

16 5. Mulu

Awäy yāmmate ləǵ, yä Alam ləǵ/

Awäy, le fils de ma mère, le fils de Alām/

Ləǵ yä Alām Asfärd Ato Yəlqal/

Le fils de Alām Asfärd, Monsieur Yəlqal/

ənä Ato Däse, ənantä g^wadäñočə dābtärun adära/

Les gens de Monsieur Däse, vous les amis il a laissé son cahier à vos soins/

ənantä g^wadäñoču dābtärun adära

Vous, ses amis, il a laissé son cahier à vos soins

Yəlqal hed^wal aqäñtot mäkära

Yəlqal est parti, il a rencontré le malheur

À ces mots, les femmes en deuil commencent à se frapper rythmiquement la poitrine ; puis s'arrêtent quand Abäǵǵu reprend :

17 6. Abäǵǵu

əndämən näh yämutoč wäǵän/

Comment vas-tu, toi le partisan des morts/

ayä Ato Yəlaq zərzər Yəlaq antä mərt' zär awäy awäy/

Ayä Monsieur Yəlaq, épi à peine formé, toi Yəlaq excellente descendance, awäy awäy/

Mən yazawärwal qalen əndä wänfit əndä wänfit

Qu'est-ce qui agite mes mots comme un tamis, comme un tamis

Amayšən əmbi saləlat wädäfit

Avant que je lui dise « non, reviens », elle est partie

18 7. Mulu

Ato Yəlaq yäne zär bayläyən/

Monsieur Yəlaq, les gens de ma descendance, que je ne sois pas séparée/

Yəh Alām zär bayläyən yəč Alām Asfärd/

Cette descendance de Alām, que je ne sois pas séparée, cet Alām Asfärd/

Ato Yəlqal əhət wändəmočə ənä Ato Däse zär yämiyabäqəlut/

Monsieur Yəlqal, mes sœurs mes frères, les gens de Monsieur Däse qui plantent des descendances/

Wäǵän/

Partisan/

Bäənnatu bäabbatu mutu yäbäzäbät

Chez sa mère, chez son père, les morts sont trop nombreux

Bäwaza wädäqä gāna saydärsübät

Il est tombé soudainement, avant atteindre la maturité

19 8. Alāmayähu

Yä əmäyte ləǵ ayä ənnat aläm yä əmäyte ləǵ əmäyte əmäyte/
 Le fils de ma Dame, ayä, ma mère mon monde, le fils de ma Dame, ma Dame, ma Dame/
 Dähna g^wobäz mämot dähna qonǵo mämot zarem täǵämärä/
 La mort des bons et braves, la mort des bons et beaux a commencé aujourd'hui/
 Ayä ayä Ato Yəlaq ənnat aläm əmäyte/
 Ayä, ayä Monsieur Yəlaq, ma mère mon monde, ma Dame
 Dähna g^wobäz mämot dähna qonǵo mämot zarem täǵämärä täǵämärä
 La mort des bons et braves, la mort des bons et beaux a commencé aujourd'hui, a commencé
 Yänä T'ru lätə yänä Särqe lätə ənawqäw näbärä
 L'époque de T'ru, l'époque de Särqe, nous la connaissons
 Yäna Täbayəḥə ənawqäw näbärä ənawqäw näbärä
 L'époque de Täbayəḥə, nous la connaissons, connaissons, nous la connaissons

20 9. Mulu

Ayä əhət wändəmočə/
 Ayä, mes sœurs, mes frères/
 Yəlaq Aläme/
 Yəlaq Aläme/
 ənä Gärrämäw wändəmočə ənä tämari/
 Les gens des frères de Gärrämäw les gens de l'écolier/
 Aǵäre təz allän ašəbər/
 J'ai le souvenir de mon pays, le terrifiant/
 Tämari ləǵ abäba/
 Écolier, enfant, fleur/
 Wändəmoče wa/
 Mes frères, ah !/
 Yač mät't'ač ləǵ Aläm Asfärd yəbəlañ/
 Celle-là est venue, fils de Aläm Asfärd, que je sois mangée/
 ənä əmäyte sänəde yänä əǵəgu Aläme/
 Les gens de Dame Sänəde les gens de əǵəgu Aläme/
 Yač alqaš mät't'ač siluñ sämmah^wačäw
 Cette pleureuse-là est venue, les ai-je entendus me dire
 Biyalqubəñ näw əḅi šäč'č'e albällah^wačäw
 Mais c'est parce qu'ils me sont disparus, je ne gagne pas mon pain en les vendant
 Les chanteuses sont alors interrompues ; les cercles se défont en silence et tous s'alignent pour la prière qui clôturera le rituel.

« Vous, les partisans » : toucher l'audience

- 21 Que se passe-t-il donc au cours de la performance ? Les pleurs s'amplifient et gagnent l'ensemble des participants, y compris les plus en retrait. Pour comprendre ce que font les chanteuses, il nous faut regarder en détail ce qui est dit.

Nommer les morts : Yəlaq et sa parentèle

- 22 Un premier aspect, peut-être le plus saisissant, est l'accumulation de noms propres : la quasi-totalité des introductions et une partie des distiques sont consacrées à des énumérations de défunts, tous désignés par un titre de respect (« Dame », « Monsieur »). Cette accumulation a pour objectif d'augmenter la charge émotionnelle en ravivant d'anciennes douleurs, comme l'affirment explicitement les métadiscours d'Abäǵǵu (1) et d'un précédent chanteur :

ənba ənkwān aywārdəm lānāndu sāv biyalqəsu

La larme ne coule même pas quand on ne pleure qu'une personne

Yanəm yanəm əyāqāsāqəsū

De ceux-là et de ceux-là, ils secouent le souvenir

- 23 Qui sont les défunts mentionnés ? Il s'agit de personnes appartenant toutes à la « parentèle » (*zāmād*) de Yəlaq dont il est, comme le dit Abäğğu (6), un « partisan » (*wägän*). Parentèle, partisans : ces deux termes désignent des principes structurants dans les relations sociales, et demandent, me semble-t-il, quelques mots d'explication.
- 24 La parentèle regroupe l'ensemble des gens avec lesquels un individu se reconnaît un lien de parenté. Comme la filiation (*zār*) est bilatérale, ces liens peuvent être tracés indifféremment par la mère ou par le père, sur une profondeur généralement estimée à sept générations (Getie Gelaye, 1998). La parentèle d'un individu comprend par conséquent un nombre considérable de personnes ; et c'est la distance généalogique qui est déterminante dans l'étendue des obligations réciproques et dans le sentiment de proximité affective entre deux personnes. Le foyer ou « maison » (*betäsāb*), dont font partie les parents, les frères et sœurs, les enfants est considéré comme le lieu de l'amour et de la solidarité absolus ; les parents les plus distants, en revanche, sont à peine connus et rarement sollicités ; et entre ces deux extrêmes existe toute une gradation de familiarité et d'entraide réciproque. La parentèle constitue donc un réseau de relations duales plus ou moins intenses, propre à chaque individu (à l'exception des germains), et dont celui-ci est le centre.
- 25 Les partisans, quant à eux, sont l'ensemble des parents auxquels s'ajoutent les affins et les amis, c'est-à-dire toutes les personnes susceptibles d'être invitées ou mobilisées autour d'un individu pour des actions allant des travaux des champs au soutien lors d'un conflit agraire ou d'une *vendetta* – la notion de « partisans » impliquant bien entendu celle d'« ennemis ».
- 26 Le point essentiel, dans cette organisation des relations sociales, est donc l'absence de groupes bien définis et stables⁹. Ainsi, lors des funérailles de Yəlaq, les chanteuses invoquent les noms de parents défunts du jeune homme ; ceux qui les écoutent font aussi partie, à un degré ou à un autre, de son réseau personnel. Mais ils n'ont pas nécessairement de liens entre eux et ne forment pas un groupe pour autant : certains ne se sont jamais rencontrés auparavant, d'autres peuvent être impliqués dans des querelles plus ou moins graves. Il s'agit d'un rassemblement d'individus sans autre dénominateur commun que la relation que chacun entretient avec le jeune homme. Or ce que font les chanteuses, ce n'est pas simplement rappeler les parents défunts de ce dernier : elles montrent, par leur intermédiaire, l'entrecroisement des liens personnels.

Les « partisans » : entrecroisement des liens personnels

- 27 En effet, ces noms sont quasiment tous précédés du vocable *ənä*, que j'ai traduit ici par « les gens de ». Signifiant littéralement « ceux de » (Kane, 1990), ce terme est un pluriel distributif, c'est-à-dire qu'il désigne un ensemble d'individus partageant une même qualité, en l'occurrence un lien personnel avec le défunt. En invoquant un mort, les chanteuses interpellent donc ses partisans dans l'assemblée, sans que ceux-ci ne soient jamais nommément désignés.

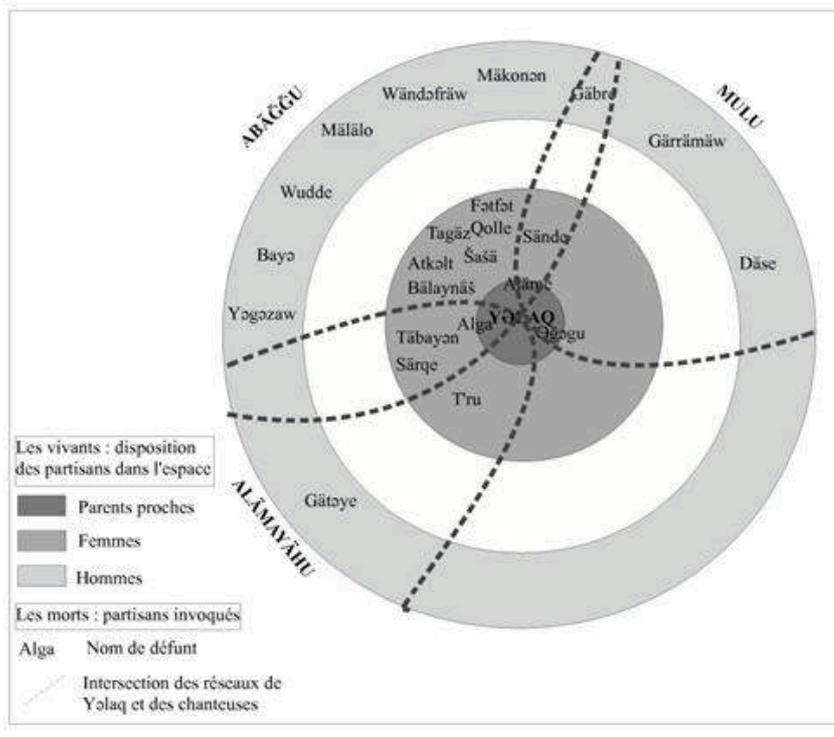
28 Pour cela les chanteuses doivent se plier à deux exigences :

- La première est que les défunts qu'elles mentionnent doivent faire partie de leur propre parentèle. Elles insistent ainsi, tout au long de leurs performances, sur leur position énonciative – c'est-à-dire d'où elles parlent. Grâce à l'usage répété des pronoms personnels et des termes de parenté¹⁰, elles affirment leurs liens avec ces défunts et, par conséquent, avec Yəlaq lui-même. Que Mulu (9) se défende d'être venue chanter en étrangère – même si l'accusation qu'elle rapporte n'est probablement qu'un effet de rhétorique – montre bien l'importance de cette implication personnelle.
- La seconde est de choisir des défunts qui toucheront le plus grand nombre d'auditeurs potentiels : mentionner un défunt dont elles sont proches, mais que personne ne connaît n'aurait aucune efficacité pragmatique. Leurs possibilités dépendent donc tout d'abord de leur proximité généalogique avec Yəlaq, et ensuite de leur connaissance des généalogies des autres membres de l'assemblée. Abäğgu, par exemple, peut tracer son lien avec Yəlaq par de multiples intermédiaires puisqu'elle en est une parente à la fois par son père Aläme et par sa mère Alga. Par ailleurs, comme elle habite dans la paroisse, elle est capable de croiser sa généalogie avec celles de ses voisins, d'où le nombre élevé de noms à sa disposition et la longueur de ses introductions. Par contraste, Alämeyəhu est une parente éloignée de Alga qui vit dans la paroisse sans en être originaire ; elle ne dispose donc que d'un nombre très réduit de noms. Enfin, Mulu, apparentée à Aläme, est quasiment inconnue dans l'assemblée et doit faire appel à des ancêtres bien plus éloignés (comme Däse), mais dont des descendants sont susceptibles d'être présents. Chacune tente donc de toucher les membres de l'assistance en montrant la superposition de son propre réseau de partisans avec celui de Yəlaq d'une part, et ceux, implicites, des membres de l'assemblée d'autre part.

29 Pour autant, la nature exacte de ces liens n'est jamais explicitée : alors que la distance généalogique est essentielle dans les relations entre individus, elle est ici abolie par un usage générique des termes de parenté – « frère » (*wändəm*), « mère » (*ənnat*), etc. – et par la formulation ambiguë des connexions¹¹. Cette manipulation se retrouve à l'occasion dans le langage ordinaire lorsqu'un locuteur désire accentuer la proximité avec l'un de ses parents ; elle est ici systématique, comme si tous les partisans étaient réunis sur un plan sans nuances. Je ne prendrai ici qu'un seul exemple, celui de Särqe, dont le nom est mentionné à plusieurs reprises : bien que ses liens avec Yəlaq, Abbägu, Alämayähu, et divers membres de l'assemblée aient été de natures différentes, elle est ici, à un même titre, leur « partisane ». La seule distinction qui subsiste est celle du foyer (la « maison ») ; mais là encore, les formulations sont souvent ambiguës¹².

30 Cet effacement des distances généalogiques par le discours est tout à fait comparable à celui qui s'opère dans l'espace concentrique des funérailles : les différences entre partisans (parents proches et lointains, amis, voisins, affins) sont abolies au profit des distinctions entre hommes et femmes ainsi qu'entre foyer (dans un sens très large) et autres partisans. Comme le montre la figure ci-dessous, la projection des défunts sur l'espace des vivants fait apparaître d'autant plus clairement les intersections entre les réseaux personnels de Yəlaq, ceux des trois chanteuses, et potentiellement, ceux des membres de l'assemblée.

Schéma n° 1



Intersection des réseaux de Yəlaq et des chanteuses dans l'espace des funérailles¹³

- 31 Dans leurs introductions d'*əngurguro*, les chanteuses montrent donc d'une part leurs propres relations de parenté avec Yəlaq et par conséquent leur droit à pleurer sa perte, et d'autre part les multiples liens qui traversent l'assemblée par l'intermédiaire de morts communs – l'important n'étant pas la nature des liens, mais ce que leur existence implique.

Jeux d'énonciation : une mise en scène de la réciprocité

- 32 Ces paroles, et en particulier les distiques, sont en effet le lieu d'une réaffirmation des valeurs morales. L'affection et l'entraide réciproques que se doivent les partisans sont mises en scène par un jeu de substitutions des positions énonciatives.
- 33 Tout d'abord, on note des changements très rapides des adresses, c'est-à-dire des destinataires des énoncés. D'une ligne voire d'un groupe de mots à l'autre, les chanteuses s'adressent à Yəlaq, à d'autres défunts puis à des fractions de l'assemblée (« les gens de », « vous ses amis »), puis de nouveau à Yəlaq, etc. Ces changements ont pour effet un balancement entre la deuxième et troisième personne : on le voit, par exemple, dans la mise en scène des relations de Yəlaq et de ses amis : dans un premier distique (2), Aləmayəhu s'adresse ainsi au mort pour lui parler de ses camarades (« Ils te méprisaient »), tandis que dans un second (5), Mulu s'adresse à ces mêmes camarades à propos de Yəlaq (« il a laissé son cahier à vos soins »)¹⁴.
- 34 Ensuite, des locuteurs tiers sont mobilisés dans des discours rapportés, sous la forme de la troisième personne du pluriel (« Ils disent que tu étais terrifié, étais-tu terrifié ? », chante un homme un peu plus tôt). Les noms de ces individus ne sont jamais précisés,

ce pourrait s'apparenter au on-dit et à la rumeur¹⁵, mais il s'agit explicitement de participants aux funérailles. En leur prêtant des paroles, les chanteuses établissent dans le discours des relations entre elles-mêmes, certains membres de l'assistance, et des défunts, comme le montre cet exemple de Mulu (9) : « Cette pleureuse est venue, *les* ai-je entendus *me* dire/ Mais c'est parce qu'*ils me* sont disparus, *je* ne gagne pas mon pain en *les* vendant ».

- 35 En outre, des suffixes pronominaux apposés sur les verbes sont utilisés comme des marqueurs d'intentionnalité : *-lä* et *-bä*, suivis d'un pronom, indiquent pour le premier la faveur accordée, et pour le second le détriment¹⁶. Ces suffixes mettent eux aussi en évidence les liens entre les différentes personnes de l'énonciation (« je », « tu », « il/elle ») en insistant sur l'attention et le souci de l'autre, comme dans cet exemple d'Abäğgu (4) : « Il a pleuré *sur* moi, je ne pouvais rien *pour* toi (f) ».
- 36 Ces trois premiers procédés accentuent l'effet d'entrecroisement des liens tout en rappelant les valeurs qui sont celles de la parenté : le souci mutuel, l'affection, et une entraide indéfectible. L'évocation de Šašä (3) est ainsi une occasion de célébrer la solidarité sans faille qui était la sienne – puisqu'elle aurait ramené Yəlaq de la mort ; les amis, en revanche, aurait négligé le jeune homme de son vivant, et sont rappelés aux obligations qui sont les leurs.
- 37 Enfin, le « je » de l'énonciatrice cède parfois la place à :
- un locuteur indéterminé, qui sous la forme d'un infinitif tient des paroles d'autorité sur les actions collectives à mener¹⁷ ;
 - un « nous », qui est celui de l'assistance, ou plutôt de cette fraction de l'assistance interpellée par le nom d'un défunt¹⁸.
- 38 Ce dernier procédé est intéressant, car il crée autour de Yəlaq un sentiment de groupe et de solidarité là où il n'existe qu'une multitude de relations duales : les innombrables obligations réciproques liant les membres de l'assemblée les uns aux autres peuvent se fondre dans une même douleur.
- 39 Ces procédés mis en œuvre dans le discours ont donc une efficacité pragmatique : le réveil des anciens deuils, l'interpellation des individus, l'entrecroisement de leurs liens personnels, et la réaffirmation d'une certaine idéologie de la parenté touchent l'ensemble des auditeurs, créent un sentiment de solidarité, et les amènent à partager les pleurs de la famille proche. L'assistance est alors attentive à l'interprétation qui est donnée de la mort du jeune homme.

« La terre les boit comme la pluie d'été » : une autre version de la mort de Yəlaq

- 40 Le discours des chanteuses inclut tous les individus, avons-nous dit. Il est pourtant un protagoniste de cette histoire qui n'est jamais mentionné : le frère meurtrier. De fait, comme nous allons le voir, le meurtre est complètement occulté dans la version de la mort construite dans les poèmes.

Une mort naturelle : « l'enfant Yəlaq » et son destin familial

- 41 Commençons par le portrait qui est fait de Yəlaq. Celui-ci est tout à fait surprenant : de bout en bout, il est dépeint comme un enfant. Il est vrai que l'absence de liturgie

souligne qu'il n'était pas un adulte à part entière¹⁹ ; mais ce jeune homme avait tout de même dépassé depuis longtemps l'âge des jeux enfantins.

- 42 Comment les chanteuses y parviennent-elles ? Elles procèdent, semble-t-il, par des glissements de vocabulaire : en effet, si le mot *ləǰ* (« enfant »), est omniprésent, c'est aussi parce qu'il s'agit d'un terme de parenté (« fils » ou « fille ») ; et par ailleurs, dans les conversations ordinaires, il peut désigner tout individu dont on veut signaler la jeunesse, même si celle-ci n'est parfois que relative (à une situation donnée). De la même façon, l'épithète « écolier » (*tāmari*) n'implique pas toujours l'enfance : dans ces zones rurales où l'éducation secondaire est très peu répandue, il peut être employé comme un titre de respect même pour une personne qui a abandonné ses études, comme c'était le cas de *Yəlaq* (qu'un autre chanteur appelle « le paysan au stylo »). C'est l'usage répété de ces termes, et leur combinaison avec l'évocation des jeux, l'image de la fleur, ou des adjectifs comme « joli », qui créent ce portrait d'un jeune enfant qui n'a pas eu le temps de grandir – qui n'a « encore » ni « mangé », ni « bu » (3). Les chanteuses affirment donc avec force que nous assistons non pas à l'enterrement d'un homme en âge de s'établir et de cultiver des relations complexes (y compris conflictuelles) avec son entourage, mais à celui d'un enfant – et ce, alors même que le nombre de personnes à s'être déplacées, l'élaboration des introductions chantées, et une certaine retenue dans la démonstration de la douleur (en particulier de la part des hommes), nous montrent tout le contraire.
- 43 Mais *Yəlaq* n'est pas qu'un jeune garçon mort trop tôt : son décès s'inscrit dans une série qui affecte l'ensemble de sa parentèle. Ses parents maternels et paternels, tous ceux dont les noms sont invoqués dans les introductions, sont ainsi présentés, quel que soit l'âge de leur mort, comme les victimes d'une fatalité s'abattant sur cette « maison vaine » (c'est-à-dire infertile) qui a vu disparaître en quelques années la plupart de ses habitants (3 et 7).
- 44 Plusieurs images nous dessinent les contours de cette fatalité. Celles de l'épi de blé, de la pluie trop fine pour rester à la surface de la terre ou des invités qui partent avant la nuit soulignent l'inaccomplissement ; celle des fleurs sans fruits y ajoute un jeu d'opposition entre présent et passé révolu, comme dans cet autre distique d'*Abäǰǰu* :
- Mätrom amälu näw yäzih bet azmära*
Autrefois elles étaient connues, les moissons de cette maison
Abäbaw näw ənǰi frew aybäla
Il y a bien des fleurs, mais on ne mange pas les fruits
- 45 Cette image fait d'autant plus sens que le terme même de *zär* (la filiation ou descendance), qui signifie littéralement « semence », est déjà une métaphore végétale²⁰. D'autres images établissent une comparaison avec les cycles naturels, tels que l'image de la course de la lune :
- Yäzih bet säwna č'äraqa and näw*
Les habitants de cette maison sont comme
la lune
Mədər yəyəzalu kämäwälädač'aw
Ils embrassent la terre dès leur naissance
- 46 La fatalité qui pèse sur *Yəlaq* semble donc relever de l'ordre de la nature : toute causalité humaine en est ici écartée, comme si sa mort était entièrement indépendante du jeu des relations sociales.

Les vivants : impuissance et résignation

- 47 Les causes de la mort de Yəlaq (et de ses parents) échappent donc au contrôle des humains, ce que les chanteuses soulignent en multipliant les indices de l'impuissance. Ainsi, ni elles ni les membres de l'assistance, même lorsqu'ils sont le sujet grammatical de la phrase, n'en sont jamais l'agent : l'usage du passif, de la négation, et de suffixes pronominaux (parfois combinés) indique sans ambiguïté que l'action se fait toujours à leur détriment²¹. L'unique agent est cette force extérieure indéterminée à laquelle les individus ne peuvent résister – « Qu'est-ce qui agite mes mots comme un tamis », se plaint Abäğğu (6) – et qui est discrètement nommée au détour d'introductions (« l'invité saccageur », « le terrifiant »).
- 48 Les seules actions à la portée des individus sont donc du domaine de la parole : comme le souligne le métadiscours, les chanteuses pleurent (sous-entendu, en chantant), supplient et expriment leur désarroi. Mais ces paroles elles-mêmes sont sans effet sur la fatalité qui accable cette famille : les défunts ne les entendent pas, et ne répondent pas, et jamais ne reviennent (6). Cette situation angoissante se résume en un mot, celui de « malheur » (*mākāra*), qui entraîne derrière lui la plainte et la résignation.
- 49 L'ensemble des stratégies rhétoriques mises en place par les chanteuses construit donc une interprétation alternative de la mort de Yəlaq que l'on peut résumer ainsi :
- Il s'agit d'une mort d'enfant, qui s'inscrit dans une série dépassant la seule personne de Yəlaq. Elle est due à une causalité naturelle, dont personne ne peut être blâmé.
 - Les vivants, impuissants, ne peuvent qu'accepter cette mort et n'ont pas à exprimer de colère ni de révolte.
 - Le comportement approprié est le partage de la tristesse par les partisans – parents, mais aussi amis (les seuls que Yəlaq et son frère n'aient pas nécessairement en commun).
- 50 Alors qu'elles montrent l'entrecroisement des liens personnels et rappellent aux membres de l'assemblée leurs obligations de réciprocité, les chanteuses occultent donc le geste qui a brisé ces mêmes valeurs ; et tout en proclamant l'inefficacité de leurs paroles, elles entraînent donc les auditeurs dans une convergence émotionnelle où seule la tristesse a libre cours.

Paroles attrapées, ou le souvenir du conflit

- 51 En quoi cette interprétation alternative, construite dans l'instant des funérailles, peut-elle avoir une incidence sur les événements futurs ?

Təzəta, se souvenir par la poésie chantée

- 52 Comme je l'ai souligné plus haut, les distiques poétiques sont « attrapés », c'est-à-dire mémorisés, par les auditeurs ; par la suite ils peuvent, dans certaines circonstances, être chantés à nouveau. Cette répétition, ou réitération, occasionne alors un phénomène de « remémoration » (*təzəta*)²² : dans toute cette région, on affirme en effet que rechanter un même poème entraîne le souvenir vivace de sa performance initiale, qui surgit alors dans toutes ses composantes sonores, visuelles, et kinesthésiques – une expérience de voyage mental fortement émotionnelle (Morand, 2008).

- 53 Ces remémorations ont lieu dans deux circonstances différentes :
- La première est celle des funérailles elles-mêmes : un distique composé pour la mort d'un individu est souvent rechanté aux funérailles d'un autre ; sa réitération, qui est précédée d'une introduction adaptée au nouveau défunt et à l'audience, contribue à l'effet de contagion des pleurs : les auditeurs, reconnaissant le poème, se souviennent de l'enterrement de leur proche et en revivent la douleur. Il est probable, par exemple, que le poème (6) d'Abäğgu provienne de l'enterrement d'une femme – peut-être Šašä, dont le nom est cité à plusieurs reprises.
 - La seconde nous intéresse plus particulièrement : il s'agit de la solitude. Hommes et femmes chantent beaucoup lorsqu'ils sont seuls – les femmes chez elles lors de leurs travaux solitaires, et les hommes lorsqu'ils gardent le bétail en forêt ou en protègent, la nuit, l'enclos des voleurs potentiels. Tout distique chanté lors d'un événement social (enterrement, fête, travaux collectifs, etc.) est ainsi susceptible d'être remémoré des semaines, des mois, ou des années après. Les introductions, qui n'ont plus d'utilité pragmatique, sont alors réduites au minimum (quelques interjections).
- 54 Poème après poème et jour après jour, ces moments sont rappelés, leurs émotions ravivées, et leurs significations repensées, comme autant de fragments d'un récit de vie (Morand, 2010a).

Le choix du genre et ses conséquences

- 55 On comprend donc l'importance de ce qui est dit lors des funérailles et des choix qui y sont faits. Parmi ceux-ci, celui du genre musico-poétique est particulièrement crucial. Comme nous l'avons vu, seul l'*əngurguro* est chanté ce jour-ci et un autre – auquel on aurait pu s'attendre, le *qärārto* – est totalement absent²³. Ce choix est délibéré : il a trait aux tonalités émotionnelles contrastées de ces deux genres et aux points de vue différents qu'ils offrent sur les valeurs de la parenté.
- 56 J'ai montré ailleurs (Morand, 2010b) que ces deux genres, au-delà de leurs formes poétiques et musicales, se définissaient chacun par des émotions à la fois codifiées et intensément vécues, associées à un type de rapport à autrui. Ainsi, la rhétorique mettant en scène un énonciateur impuissant et affecté est une caractéristique du genre *əngurguro*, tout comme l'est la mise en évidence de l'entrecroisement des liens personnels. La technique vocale pleurée, les stratégies verbales expriment ainsi les valeurs du souci mutuel et de l'interdépendance et provoquent ces effets d'amplification des pleurs et de convergence émotionnelle.
- 57 Le *qärārto* est bien différent : alors qu'il exalte dans sa rhétorique l'autonomie et la compétition, ce genre entraîne un sentiment dit d'« ardeur » (*yägalä səmet*), joyeux ou colérique selon les cas. Les chanteurs y mettent en scène les liens de parenté, mais dans l'objectif explicite de rassembler les partisans dans une action contre l'ennemi, dont la présence dans les poèmes est explicite. Le *qärārto* est donc également en rapport avec l'idéologie de la parenté, mais selon un point de vue sensiblement différent : ce ne sont pas les multiples liens d'entraide et d'affection qui sont affirmés, mais une fusion entre partisans en vue de l'affrontement. Selon les dires, il serait tout à fait impossible de résister à l'efficacité de ces chants : lorsqu'il est chanté dans un enterrement, par exemple, les hommes réagissent en balançant leurs fusils et en tirant en l'air. Dans le cas d'une mort naturelle, ce refus de la mort n'est guère plus qu'un hommage appuyé à la bravoure du défunt et de ses proches ; mais en cas de meurtre, il prend la forme d'un

appel à la vengeance – une vengeance qui est parfois exécutée sur-le-champ, dans l'ébullition de la colère et de la douleur.

- 58 Qu'advient-il de ces poèmes sur le long terme et en quoi sont-ils décisifs ? Deux exemples peuvent nous en donner une idée. Le premier est celui d'une femme dont deux frères étaient morts au cours d'une *vendetta*. Lors de mes séjours chez elle, je l'entendais – de temps à autre – chanter, pleurer et chanter des poèmes de *qārārto* ; à la même époque, elle faisait pression sur un jeune homme de la famille pour qu'il accomplisse la vengeance. L'adéquation entre la tonalité émotionnelle des chants, les paroles échangées avec les proches, et les décisions prises étaient tout à fait frappantes. Le second exemple est très proche du cas de *Yəlaq* puisqu'il s'agit d'un conflit entre frères s'étant soldé par un meurtre. La vengeance en est une solution inconcevable ; mais cela n'empêche ni la colère ni le ressentiment de se mêler à la tristesse. Dans cette histoire que j'ai évoquée ailleurs (Morand, 2010a, 2010b), un troisième frère joue un rôle important : il est celui qui a mené – mal, selon certains – le processus de réconciliation après le drame. Cet homme pleure souvent le souvenir du mort par des poèmes d'*əngurguro*. Mais il avait aussi chanté un *qārārto* lors de l'enterrement, *qārārto* « dangereux » qu'il s'interdisait – me disait-il – de rechanter dans la solitude. Ce n'est que le jour où la réconciliation, enlisée, lui semblait définitivement compromise que j'ai pu l'entendre, alors qu'il surveillait son bétail non loin de la maison. Pendant les longs mois où il espérait une issue au conflit, il avait maîtrisé sa colère en refusant de se souvenir du meurtre par le *qārārto* pour éviter d'en ressentir les effets.

Yəlaq ou la tristesse en souvenir

- 59 Il est donc prêté, dans cette région du Goğğam, une étonnante efficacité à la poésie chantée. Lors des funérailles de *Yəlaq*, le choix de ne chanter que de l'*əngurguro* suppose, et entraîne, un certain regard sur les obligations morales des individus, ainsi que des stratégies verbales qui construisent, en l'occurrence, une version alternative de la mort et occultent le meurtre ; et si on note de rares voix discordantes, comme celle de *Səmačaw*, celles-ci ne quittent à aucun moment le registre de l'*əngurguro* :

ənorələhu bayə bet əsəraləhu bayə
 Je vivrai, disait-il, je fonderai un foyer, disait-il
Yətaləgmawən t'əyətun sayayə
 Sans voir la balle qui avait été chargée

- 60 Je n'ai pas eu l'occasion de suivre les protagonistes de cette histoire, mais il est probable que la réconciliation leur est moins difficile : bien que le souvenir du meurtre de *Yəlaq* reste vivace, aucune autre version que celle de la tristesse et de l'acceptation n'est offerte aux remémorations musicales des individus. Après avoir écarté la colère sur un très court terme, ils pourraient bien l'apaiser sur le long terme. Dans cette histoire comme dans bien d'autres, la poésie chantée offre à un événement ses termes et sa tonalité émotionnelle, autrement dit une partie des clés pour le penser.

BIBLIOGRAPHIE

Selon l'usage, les auteurs éthiopiens sont indexés par leur prénom, suivi du prénom de leur père.

BENDER, M. Lionel, BOWEN, J. Donald, COOPER, R. Leon, 1976, *Language in Ethiopia*, London, Oxford University Press.

BERHANU GEBEYEHU, 2002, Musho (dirge) as a socio-political commentary, in Baye Yiman et al. (eds), *Ethiopian Studies at the End of the Second Millennium, Proceedings of the XIVth International Conference of Ethiopian Studies*, Addis Abeba, Institute of Ethiopian Studies, pp. 1907-1935.

BONINI BARALDI, Filippo, 2010, *L'émotion en partage. Approche anthropologique d'une musique tsigane de Roumanie*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre.

COHEN, Marcel, 1924, Couplets amhariques du choa, *Journal asiatique*, vol. CCV, p. 1-100.

GETIE GELAYE, 1998, Semantic Analysis of Amharic Kinship Terms in Gojjam: An Anthropological Approach, *AFRICA Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, vol. 53, no 1, pp. 71-92.

GETIE GELAYE, 2000, *Peasants and the Ethiopian State: Agricultural Producers' Cooperatives and their reflections in Amharic Oral Poetry*, Hamburg, LIT.

GETIE GELAYE, 2005, Engurguro, in Siegbert Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopia*, vol. II, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, pp. 305-306.

HOBEN, Allan, 1973, *Land Tenure among the Amhara of Ethiopia: The Dynamics of Cognatic Descent*, Chicago, The University of Chicago Press.

HOBEN, Susan, 1976, Amhara Verbal Behavior: a commentary, *Anthropological Linguistics*, vol. 18, no 8, pp. 380-386.

KANE, Thomas, 1990, *Amharic-English Dictionary*, 2 vol., Wiesbaden, Harrassowitz.

MENGHISTU LEMMA, 1963, *Yäamarəña gət'əm aynätu sərätu sərəatu*, *Journal of Ethiopian studies*, I, 2, p. 133-151.

MORAND, Katell, 2008, Chanter pour soi : La tizita du berger, *Annales d'Éthiopie*, XXIII 23, p. 45-59.

MORAND, Katell, 2010a, Fragments de vies : quand les bergers se racontent par la musique, in G. D'Agostino, M. Kilani et S. Montes (éds), *Histoires de vies, témoignages, autobiographies de terrain. Formes d'énonciation et de textualisation*, Munchen, Lit Verlag, p. 257-272.

MORAND, Katell, 2010b, Vaine existence : entre deux genres, ou les effets d'un poème chanté, in C. Calame, F. Dupont, B. Lortat-Jacob et M. Manca (éds), *La voix actée. Pour une nouvelle ethno-poétique*, Paris, Éditions Kimè, p. 23-41.

NOTES

1. Le Goğgam, divisé en deux zones (Est et Ouest), fait partie de l'État régional Amhara. Les habitants y sont des agriculteurs-éleveurs cultivant leurs champs à l'araire ; ils parlent l'amharique, une langue dite éthio-sémitique (Bender *et al.*, 1976) ; et une majorité de la population se définit comme membre de l'Église Orthodoxe éthiopienne.

2. Allan Hoben (1973) avait souligné l'existence de cette compétition dans l'ancien système de tenure.
3. Qui ne sont ni professionnels, ni rémunérés, contrairement aux usages en cours dans d'autres régions de langue amharique (Berhanu Gebeyehu, 2002).
4. En ce qui concerne la terminologie, il existe d'importantes variations régionales, et ce genre est connu ailleurs sous les noms de *wäyṗata*, *mušo*, ou encore *ləqso*.
5. La métrique du distique (*gəṗ'əm*), strictement syllabique, est bien connue (Cohen, 1924 ; Mengistu Lemma, 1963). La condensation du sens consiste, comme dans les proverbes, à dire le plus avec le moins de mots, d'où des difficultés dues à une syntaxe parfois elliptique (Hoben, 1976, 382). Enfin, Getie Gelaye (2000) et Berhanu Gebeyehu (2002) ont donné des exemples des opinions de nature politique qu'ils communiquent.
6. L'existence de ces introductions (*azmač*) a été jusqu'à présent complètement ignorée des recueils de poésie et des analyses littéraires.
7. Un grand merci à Beyene Abebe pour son aide dans la transcription et la traduction des poèmes présentés ici.
8. Remarque sur les noms : *Yəḷqal* est une variante de *Yəḷaq*, *Šašātu* un diminutif de *Šaša*.
9. Un point déjà relevé par Allan Hoben (1973, 14-17).
10. « Mon enfant » (*ləḡe*), « mes chers corps » (*akalate*), « ma filiation » (*yäne zär*), « mes frères, mes sœurs » (*əhət wändəmočə*), etc.
11. Par exemple, « le fils de ma mère » peut dans ce contexte désigner n'importe quelle connexion par la branche maternelle de la chanteuse, ou par la mère de *Yəḷaq*.
12. *Abäḡḡu* (4) énumère dans son introduction un grand nombre de défunts tout en évoquant la maison de *Yəḷaq*.
13. On peut supposer qu'en incluant dans cette figure la dizaine d'autres chanteurs, on parviendrait à une image très complète de la multiplicité des intersections entre le réseau personnel de *Yəḷaq* et ceux des participants à ses funérailles.
14. Ce type de jeux d'énonciation semble commun dans les lamentations et chants de funérailles. Dans sa thèse de doctorat, Filippo Bonini Baraldi (2010) en dénoue et analyse ainsi un très bel exemple.
15. L'indétermination peut prendre la forme d'une troisième personne du pluriel.
16. Exemple : *biyaqulbəñ*, littéralement, « parce qu'ils sont morts à mes dépens », Mulu (9).
17. Exemple : « Il faut se rassembler, secouer [le souvenir] des morts », *Abäḡḡu* (1).
18. Exemple : « L'époque de *Täbayəñ*, nous la connaissons », *Alämayähu* (8).
19. Cette absence est elle-même étonnante, car la liturgie (*fəṗ'at*) est en principe accordée à tout individu de plus de quinze ans.
20. Voir Mulu (7) qui mentionne « les gens de Monsieur *Däse* qui plantent des descendances ».
21. Exemples : « que je sois mangée », « parce qu'ils me sont disparus » (9).
22. Évoqué ici par Mulu (9), sous sa forme verbale : *təz allän*, « je me souviens », « je me remémore ».
23. Le troisième genre, *ərgədo*, n'est chanté que dans les funérailles de personnes âgées ou particulièrement respectées.

RÉSUMÉS

En décembre 2005, un petit village du Goğgam (Éthiopie) connaît un accès de tension : un conflit entre deux frères vient de se solder par un meurtre. Les funérailles s'organisent dans une atmosphère d'angoisse et d'incertitude alors que la famille se trouve prise dans la double injonction, devenue intenable, de venger la victime et de soutenir le meurtrier.

Cet article montre que les chants entonnés lors de ces funérailles, qui sont destinés à être mémorisés, réitérés et ressassés, jouent un rôle déterminant pour la suite des événements. Grâce à une analyse détaillée des choix pragmatiques et des stratégies verbales, on comprend comment les chanteurs font ici pleurer l'assistance tout en proposant une version alternative de la mort du jeune homme – une version où la violence est occultée pour ne laisser que la tristesse en souvenir.

In December 2005, a small village in Goğgam (Ethiopia) witnessed an outburst of tension: a conflict between two brothers had just lead to a murder. Funerals were held in an atmosphere of anxiety and uncertainty as the family was caught in the double injunction, untenable here, to avenge the victim and support the murderer. This article demonstrates that the songs sung at the funerals, which are intended to be memorized and repeated over and over, lay a key role in the subsequent events. Through a detailed analysis of pragmatic choices and verbal strategies, we understand how singers make the audience cry while suggesting an alternative version of the death of the young man – a version in which violence is discarded and only sadness left as a memory.

INDEX

Mots-clés : chant, funérailles, violence, remémoration, pragmatique

Keywords : Amhara, Song, Funerals, Violence, Remembering, Ethiopia, Anthropology, Pragmatic

Thèmes : anthropologie (Afrique), ethnomusicologie

Index géographique : Amhara, Éthiopie