Dire et chanter des mots qui fâchent

Bertrand Masquelier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/1314>

DOI : 10.4000/clo.1314

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2011

Pagination : 88-117

ISBN : 978-2-85831-202-3

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Bertrand Masquelier, « Dire et chanter des mots qui fâchent », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 70 | 2011, mis en ligne le 17 mars 2013, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1314> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.1314>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 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.

Dire et chanter des mots qui fâchent

Bertrand Masquelier

Adresse indirecte et dramaturgie de la parole chantée du calypso (Trinidad, Caraïbes)

- 1 Le mot de calypso désigne à Trinidad¹ un genre de parole chantée qui est associé aux fêtes du carnaval de cette île depuis la fin du XIX^e siècle. La diversité des thèmes dont traitent ces chansons, leurs transformations stylistiques et musicales incessantes, portent les traces des mutations sociales, culturelles et politiques qui ont marqué Trinidad tout au long du XX^e siècle. Les calypsos constituent aussi un excellent répertoire des changements de la situation linguistique comme des manières de parler (Winer, 2007). Enfin, dans le contexte de l'histoire coloniale et postcoloniale des Caraïbes et de l'espace atlantique, le calypso est devenu au fil du temps une forme musicale transnationale (régionale et transatlantique).
- 2 Notre objectif est de rapprocher, pour les contextes sociaux des Caraïbes dans leur ensemble, certaines des formes rhétoriques reconnues de l'adresse indirecte qui sont propres aux situations sociales du quotidien aux manières de configurer l'interlocution en situation de performance scénique. Chanter est une façon d'énoncer des mots ; ce qui implique des transformations ou modalisations des paramètres de l'interlocution. Une question est donc de savoir s'il est possible d'éclairer ce que nous livrent les usages du calypso à partir de ce que l'on sait des rhétoriques du quotidien et des usages ordinaires de la parole. Il s'agirait ainsi de mettre en rapport la forme dramaturgique, qui est inhérente aux usages du langage dans les rapports sociaux du quotidien, et celle qui se donne à voir dans toute performance de type scénique de paroles chantées.
- 3 Que faut-il entendre par adresse indirecte ? D'emblée on est en droit de penser que la notion renvoie principalement, ou prioritairement, au rapport social qui s'instaure entre un locuteur et son allocutaire dans une situation d'interlocution. La question est alors de savoir comment sont dévolus ces rôles interlocutifs, et sous quelles règles constitutives propres des individus en viennent à habiter ces rôles. Ainsi, un calypso n'est-il adressé qu'au seul public présent lors de sa performance scénique ? Le chanteur

face à son auditoire peut-il ratifier un allocataire absent ? Si oui, de quelle manière, pour quels effets ? L'auditoire, ou le public, d'un événement scénique n'est-il que passif, sans obligations, sinon celles qui lui demandent de seulement apprécier ?

- 4 Une réponse, même partielle, à ces questions nécessite de prendre en compte les ressources textuelles et scéniques dont dispose le compositeur et chanteur d'un calypso pour identifier ses allocataires. C'est dire que la problématique de l'adresse n'est en aucun cas exclusivement sociologique. Savoir comment quelqu'un (ou bien une catégorie de personnes) en vient à occuper la place d'allocataire implique qu'on tienne compte des opérations relatives à la mise en forme de l'acte locutoire. Or justement, ce sont les linguistes (de la pragmatique) et les philosophes du langage qui, tout en tenant souvent pour constante la position de l'allocataire, se sont particulièrement penchés sur une forme spécifique d'énonciation indirecte : celle qui s'effectue dans l'acte de langage « dit » indirect (*indirect speech act*) ; ces mêmes linguistes et philosophes n'hésitant pas à importer dans leurs modèles de l'acte de langage indirect quelques notions empruntées à la sociologie ou à l'anthropologie sociale. C'est ainsi que les enjeux liés à la face ont fait leur apparition dans les modèles de la linguistique pragmatique qui traitent de la « politesse », plus spécifiquement de formes de discours, et de la place qu'elles occupent dans un ensemble d'hypothèses concernant leurs usages stratégiques. Les modélisations de la linguistique et de la pragmatique peuvent-elles nous éclairer en retour sur les formes sociologiques de l'adresse indirecte ? Nous tenterons dans un premier temps de prendre la mesure de ce que nous disent les travaux en philosophie du langage et en linguistique pragmatique, pour les confronter dans les pages qui suivent aux réalités sociologiques de ce que nous révèle l'enquête de l'anthropologie linguistique dans les Caraïbes.

Les pragmatiques de l'énonciation indirecte

- 5 L'objet n'est pas ici d'explorer la complexité du champ de la pragmatique, dans ses différentes versions, philosophiques ou linguistiques, mais certaines des conceptualisations et des idéalisations des pratiques langagières qu'elles proposent.
- 6 Le domaine de la pragmatique est identifié pour une grande partie par les problématiques initialement explorées dans les travaux de John Austin (1962), John Searle (1969, 1975, 1979), et Paul Grice (1979), autour des verbes performatifs et des actes illocutoires (Austin), de l'association d'un contenu propositionnel – d'une unité qui est la phrase énoncée – et d'une force illocutoire qui concourt à la définition du type d'acte accompli (Searle), comme des « indirect speech acts » (Searle) et des usages figuratifs du langage (Austin, Searle), pour inclure entre autres les formes de l'implicite ou du sous-entendu et de l'ironie (Searle, Grice). L'accent est le plus souvent mis sur l'intentionnalité du locuteur (Austin, Searle, Grice), les conventions ritualisées des usages langagiers (Austin), qui révèlent au passage la dimension collaborative de certains actes (Austin), ou les règles constitutives de l'échange verbal (Searle et Grice).
- 7 Certains des modèles récents, comme c'est le cas dans les travaux de Geoffrey Leech (1983) et de Stephen Levinson (1983, 1992), font une part au travail de réponse de l'allocataire. Mais les voies suivies diffèrent. Pour sa part, Leech propose un ensemble d'hypothèses sur les stratégies d'interprétation de l'allocataire. Levinson, quant à lui, donne place dans son modèle aux observations de l'analyse conversationnelle sur les contraintes et les règles qui organisent les tours de parole ; comme il prend en compte

les attentes mutuelles et la distribution des rôles interlocutifs (et par extension leur feuilletage) qui caractérisent les activités-types dans lesquelles les usages langagiers s'insèrent d'une quelconque façon (Levinson, 1988, 1992). C'est dire qu'en arrière-plan, les modèles – notamment ceux de Searle et de Leech, les moins sensibles aux conditions sociales réelles des usages langagiers – incorporent les recherches de Grice sur le principe de coopération dont il est dit qu'il sous-tend tout échange : « Que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptée de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé » (Grice, 1979, 61). À ce principe, il faut adjoindre quatre maximes conversationnelles qui, respectées ou non, dans leur ensemble ou séparément, permettent de rendre compte de la compréhension ou de la mécompréhension du sens communiqué que le locuteur par les mots énoncés a voulu faire entendre et faire reconnaître de son interlocuteur. Grice met en effet l'accent sur la rationalité constitutive de l'échange entre interlocuteurs et sur le rôle de la pensée dans le travail de mise en sens de ce qui est signifié et communiqué.

- 8 En pragmatique comme en philosophie du langage, les débats autour de l'énonciation indirecte (*indirect speech act*) reposent sur un présupposé important en matière de sémantique linguistique ; ce présupposé est celui de la littéralité de ce qui est énoncé, donc du sens du contenu de cet omniprésent véhicule qu'est la phrase comme unité d'information². Dans leurs discussions, la problématique des philosophes comme des pragmaticiens est de rendre compte de l'association d'un sens et d'une force illocutoire (Leech, 1983, Searle, 1975, 1990), plus facile à expliquer dès lors que l'on a affaire à des énoncés/énonciations (*utterances*) qui disent sans ambiguïté ce que l'interlocuteur doit entendre, par exemple : *shut the door !* (« fermez la porte ! ») ou *could you shut the door* (« pourriez-vous fermer la porte ? ») pour une requête adressée à quelqu'un, afin qu'il ferme une porte laissée ouverte. Mais ce lien entre littéralité de ce qui est dit et force illocutoire est bien plus difficile à théoriser, semble-t-il, dès lors que ce qui est dit à l'interlocuteur est de fait énoncé indirectement quelles que soient les ressources langagières convoquées à cet effet, par exemple : *were you born in a barn ?* (« seriez-vous nés dans une grange ? ») ou *what do big boys do when they come into a room, Johnny ?* (« Johnny ! que font les grands garçons lorsqu'ils rentrent dans une pièce ? »), pour formuler une requête, celle de fermer la porte, faite dans le second cas à un certain Johnny³. Il faut noter qu'une telle requête, celle faite à quelqu'un de fermer la porte laissée ouverte, peut être effectuée par le biais d'un large éventail de moyens linguistiques et grammaticaux, ou encore par différents contours intonatifs. Un sociologue interactionniste quant à lui ne manquerait pas de faire cas du fait que d'autres moyens, et ceux-là non verbaux pourraient faire l'affaire, pour obtenir un même résultat : comme un regard réprobateur, lancé en direction de Johnny, puis un mouvement de tête et un doigt pointé en direction de la porte, pour lui faire comprendre qu'il lui est demandé de fermer la porte laissée malencontreusement ouverte.
- 9 Mais, dans la réflexion philosophique, les propositions du sociologue interactionniste sont ignorées et le présupposé de la littéralité de ce qui est énoncé y détermine la façon dont est introduit le contexte de situation. Ainsi, par delà l'information que livre le contexte strictement linguistique de ce qui est énoncé à l'adresse d'un allocutaire, et qui est inscrit par le biais de toutes sortes de marques dans la structure de la phrase, le contexte de situation n'est invoqué que secondairement, comme révélateur des éléments qui offriraient le supplément d'information permettant à un allocutaire de

comprendre pleinement (voire de désambiguïser) ce qui lui est dit. Les analyses au plus près du rapport entre acte locutoire et acte illocutoire (Austin), entre sens et force illocutoire (Searle), peuvent alors sembler partielles, voire incomplètes. Aussi les travaux de pragmatique formelle tentent-ils toujours de corriger les apories de l'approche sémantique, en cherchant à établir l'universalité de certains traits hypothétiques de la communication langagière. Toutefois, les auteurs divergent sur les démarches à suivre. Certains proposent de subsumer la complexité de la communication langagière sous un nombre restreint de principes ou de lois : par exemple, celui de la « pertinence » en pragmatique cognitive chez Sperber et Wilson (1989), ou Moeshler et Reboul (1994). Dans sa pragmatique linguistique, Leech (1983) argumente au contraire en faveur d'une démultiplication de principes et de maximes : avec, par exemple, les principes de politesse, de badinage (*banter*), de coopération, auxquels il faut adjoindre pour chacun un ensemble de maximes. Il faut noter que, dans le dispositif théorique de Searle (1979), certaines conventions d'usage sont jugées pertinentes : à côté du principe de coopération, l'une des clefs de voûte de son dispositif, Searle n'hésite pas à postuler un principe ou une maxime de conventionalité conversationnelle qui enjoint à tout locuteur de parler « idiomatiquement, sauf s'il y a une raison précise de ne pas le faire » (Searle, 1982, 91-94). Manière de dire que le parler idiomatique facilite la compréhension de toute énonciation indirecte.

- 10 Un concept, celui de politesse, évoqué déjà dans les premiers travaux de Searle (1975, 1979), aura pris une importance majeure pour rendre compte de nombreuses constructions langagières : pour expliquer, par exemple, les usages linguistiques de formes honorifiques, différentes manières de s'excuser, de faire des requêtes, voire les usages métaphoriques du langage. Érigée au rang de principe fondamental dans la linguistique pragmatique de Leech (1983), la « politesse » serait indissociablement liée à la relation interpersonnelle qui se joue dans l'échange langagier. Le principe de politesse permet alors de rendre compte d'un grand nombre de figures discursives, souvent indirectes, qui habitent les transactions verbales. Quelles que soient les différentes modélisations que les auteurs en proposent, ce principe de politesse repose toujours sur une idéalisation de la notion de face et des menaces potentielles dont la face des interlocuteurs pourrait être la cible (Leech, 1983 ; Brown et Levinson, 1987 ; Kerbrat-Orecchioni, 1994, 2001).
- 11 Cette idéalisation conceptuelle de la face dérive de la notion initialement proposée par Goffman pour l'étude des situations d'interaction face à face : un domaine fait d'événements plus ou moins bien délimités dans le temps et l'espace. La « face », définie par Goffman comme la « valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier » (1974a, 9), est ainsi devenue l'un des concepts-clés de l'étude des « relations syntaxiques qui unissent les actions de diverses personnes mutuellement en présence » (1974a : 8). On connaît donc l'attention accordée par Goffman au travail de figuration (*facework*) dans les rites d'interaction (1974a), comme à l'étude des échanges confirmatifs et réparateurs dans les relations en public (1973). Mais les derniers travaux, notamment ceux de *Façons de parler* (1987), atténuent de fait le rôle accordé aux rituels de figuration. Goffman en vient à distinguer entre deux ensembles de contraintes, chacun relevant d'un type logique distinct : d'une part, celui des contraintes de système, un niveau auquel opèrent (selon Goffman) certaines des maximes de Grice, dont la maxime de relation *be relevant* (« parlez à propos »), et d'autre part, celui des contraintes rituelles. Ces dernières mettent en jeu « quelque

chose » qui a trait à la relation entre interlocuteurs, entre leurs « personnes », sinon leurs « personnages », et la logique interactionnelle de la réparation (d'où la place capitale des justifications et des excuses dans ce modèle). Quant à l'essai sur la « condition de félicité » (1987), il amplifie encore cette modification importante apportée au rôle de la face dans la genèse des formes de l'ordre de l'interaction⁴ :

Bref, chaque fois que nous entrons en contact avec autrui... en lui parlant face à face, voire en vertu d'une simple coprésence, nous nous trouvons avec une obligation cruciale : rendre notre comportement compréhensible et pertinent compte tenu des événements tels que l'autre va sûrement les percevoir. Quoi qu'il en soit par ailleurs, nos actes doivent prendre en compte l'esprit d'autrui, c'est-à-dire sa capacité à lire dans nos mots et nos gestes les signes de nos sentiments, de nos pensées et de nos intentions »
(Goffman, 1987, 270)

- 12 La condition de félicité, telle qu'elle est envisagée par Goffman, pourrait-elle se substituer au modèle du *face-work*, donc par dérivation à celui des pragmatiques qui font de la « politesse » l'opérateur logique des usages directs et indirects du langage ?

Des formes de l'adresse indirecte dans le parler ordinaire des Caraïbes

- 13 Certains ethnographes des Caraïbes ont prêté attention aux rhétoriques du quotidien : une manière d'explorer la mise en forme des rapports sociaux au travers des usages langagiers. Ces travaux soulignent notamment le fréquent recours à des formes indirectes de l'adresse, en particulier dans les cas de l'insulte et les situations de disputes ou de conflit (Abrahams, 1983 ; Bougerol, 1997, 2000, 2003 ; Fisher, 1976).
- 14 Sans entrer dans les complexités des contextes ethnographiques⁵, certains éléments focalisateurs communs, qui ne dérogent pas à ce que l'on sait des taxinomies locales⁶ des façons de parler, permettent de mettre un peu d'ordre dans la masse des données. Ainsi les rapports de commérage et les formes que prennent le « cancan » en Guadeloupe, tels que Christiane Bougerol les a étudiés, comme les manières de parler appelées *dropping remarks*, dont Lawrence Fisher a donné une description ethnographique précise pour la Barbade et d'autres îles des caraïbes anglophones, constituent-ils deux modalités d'agression verbale reconnues, instituées ; elles illustrent, comme le propose Bougerol (2003), le type de parole indirecte que l'expression *jeter (ou lancer) des pierres* catégorise. Dans l'une comme dans l'autre de ces formes d'agression verbale, l'adresse est indirecte, car l'énonciation de l'agression, envers celui ou celle qui en est ou sera au final la cible, nécessite en situation la médiation d'un tiers. Ce trait distinctif commun appelle toutefois quelques remarques.
- 15 Il faut noter en premier lieu que ni la temporalité de l'acte langagier, ni le dispositif situationnel de l'une et l'autre manière de parler (indirectement et agressivement), n'opèrent de façon semblable. Dans le « cancan », la circulation de la parole implique l'absence d'une coprésence entre le locuteur (A) et sa cible (C) : A parle initialement à B qui plus tard rapporte les propos de A à C. L'action du « cancan » constitue une totalité ; mais celle-ci pour s'accomplir se déploie visiblement en deux mouvements nécessaires : grâce au rôle interlocutif de B, l'acte cancanier aura pris socialement corps. Au contraire, dans la forme d'agression verbale du *dropping remarks* décrite par Fisher, quand A s'adresse à B pour se faire entendre de C, ceux qui occupent les trois places (A,

B, C) sont en situation de coprésence simultanée. Dans cette situation, la place de B est celle d'un allocutaire, ratifié comme tel par A, mais de convenance (comme en trompe-l'œil) ; B n'est pas la cible authentique des paroles énoncées. Et il ne s'agit pas pour A, le locuteur (énonciateur de l'agression), de prendre le risque d'un malentendu, c'est-à-dire de donner à penser à B que ce qui est dit le concerne aux lieu et place de C. Par ailleurs, si A se doit de faire entendre à C que ce dernier est bien la seule cible concernée par les mots d'agression énoncés, il le fait, mais sans pour autant acculer ce dernier à le prendre ainsi : ce que A énonce est mis en forme pour (1) maintenir un cadre interlocutif qui indique que les propos émis le sont non pas à destination de B (bien que A s'adresse visiblement à celui qui occupe cette place), mais à l'encontre de C. Dans le même temps, les propos de A sont agencés pour (2) camoufler leur virulence et laisser ainsi à C la charge d'entendre le sens voulu (le sens communiqué, mais indirectement émis) par A et que ce dernier peut toujours dénier avoir jamais exprimé. C'est en effet à C d'entendre, d'accepter ou de refuser d'entendre l'agression voilée et indirecte de A, et d'agir en conséquence.

- 16 Ce que révèlent le commérage et l'agression verbale implicite du *dropping remarks*, c'est qu'à la situation de l'adresse indirecte impliquée par l'interaction entre les acteurs qui occupent les trois places A, B, C, vient s'ajouter – parfois nécessairement, pour cause de pilotage par le locuteur du cadre de ses propos – une indirection textuelle, quelle que soit la forme rhétorique qu'elle puisse prendre. Ces usages ordinaires de la parole dans les Caraïbes montrent aussi que les allocutaires (B et C) occupent des places indispensables dans la situation sociale que génèrent les paroles de A adressées à B afin d'être entendues de C. L'acte de discours initial ne prend véritablement toute sa force et son ampleur que dès lors que B et C se conduisent en agents/participants. Dans le cas du cancan, B est un actant du commérage, s'il le colporte ; dans la situation de l'agression verbale du *dropping remarks*, B est un participant dont la coprésence est nécessaire, mais un participant de circonstance, par défaut. Dans l'une et l'autre de ces deux situations, C, la cible véritable du cancan ou de l'agression verbale (*dropping remarks*), peut faire le choix de la direction que prendra sa réponse : il peut soit ignorer les propos de A, soit y répondre d'une manière ou d'une autre. Ces situations impliquent ainsi une part stratégique active pour ceux ou celles qui occupent chacune des trois positions canoniques (A, B, C) ; le cadre stratégique propre à ces deux situations-types d'interaction ouvre de fait un champ de mouvements (*moves*) spécifiques que les ethnographies ne manquent pas de livrer dans le détail concret des cas présentés. Il faut préciser que les positionnements stratégiques sont alors envisagés principalement du point de vue des situations d'interaction réelles et des sujets parlants qui y participent.

Paroles chantées du calypso – Trinidad

- 17 Le calypso est un genre musical qui est apparu sur la scène urbaine de Port of Spain et de San Fernando dans les dernières décennies du XIX^e siècle à Trinidad (Caraïbes)⁷. Chantées initialement en créole francophone, puis en anglais (standard ou en créole anglophone) dès le début du XX^e siècle, les formes textuelles et musicales du calypso n'ont cessé de se modifier au fil du temps, alors que le genre s'associait inéluctablement à la célébration des fêtes de carnaval. Dans les contextes des mouvements syndicaux des années 1930 puis de ceux, politiques, des années 1940-1950 qui mèneront à

l'indépendance en 1962, les chansons de calypso sont devenues l'un des véhicules de la culture populaire de Trinidad (Rohlehr, 1990).

- 18 Dans le cours de ces mêmes décennies, l'industrie du disque, les curiosités artistiques et musicales des musicologues⁸ ont contribué à faire du calypso un bien culturel, un produit de consommation artistique. Les acteurs des scènes des arts de New York ou de Londres, dans un contexte de domination coloniale, d'accords militaires (entre la Grande Bretagne et les États-Unis) et de flux migratoires (depuis les Caraïbes anglophones vers Harlem à New York ou Notting Hill à Londres), ont aussi favorisé l'engouement d'un plus large public pour ce genre musical. Dans le creuset de cette histoire complexe, la forme du calypso s'est transformée pour satisfaire aux circonstances du moment, aux contraintes industrielles et commerciales, comme aux attentes supposées des publics (Guilbault, 2007 ; Hill, 1993). Mais aujourd'hui, comme hier, les compositeurs de calypso ne se contentent pas de dire ou de « décrire » le monde en chanson. Leurs paroles chantées peuvent se transformer en commentaire politique, et ainsi faire d'eux des participants de la vie politique locale.
- 19 Le terme *calypso* recouvre de fait un ensemble assez large de formes. Tout au long du xx^e siècle, les influences musicales extérieures ont été multiples ; les innovations, proposées au fil du temps par les compositeurs, nombreuses. Des innovations musicales et textuelles majeures auront ainsi marqué différentes périodes. Dans les premières décennies du vingtième siècle, par exemple, ce fut l'apparition de ce que les Trinidiens dénomment le calypso oratoire (*oratorical calypso*) : une forme musicale plus complexe et plus souple qui, rendant possible l'allongement des versets et des strophes, permettait de composer une histoire à énoncer en la chantant et d'y greffer un commentaire social et politique sur les événements de la vie courante. À leur tour, les années 1970-1980 seront marquées par l'adoption d'une structure musicale au tempo rapide et par de nouveaux emprunts musicaux d'origine diverse – afro-américaine, caribéenne, ou indienne –, autant d'expérimentations qui contribueront à l'émergence de styles musicaux dérivés du calypso⁹.
- 20 Le goût pour les bons mots, la démonstration par le chanteur de son agilité verbale, de sa créativité (noter que le chanteur est idéalement auteur de ses textes) sont des éléments communs aux variétés de calypso. La structure dialogique de la chanson constitue un autre trait commun. Le calypso chanté sur scène inscrit ce qui est énoncé en le chantant dans un rapport interlocutif. Ce rapport est fondé sur une structure dialogique, musicale et textuelle, nécessaire à toute composition : celle du *call-and-response*, une forme associée aux répertoires des musiques africaines. Dans le calypso, le *call-and-response* est stylisé et transposé à l'alternance entre strophe et refrain. Ce dernier est parfois repris par l'auditoire. Mais la parole du calypso est dialogique dans un sens bien plus large : elle contextualise ou met en texte les propos ordinaires du quotidien. Ainsi est-il dit que le chanteur de calypso trouve son inspiration dans les bars à rhum (*rum shops*) ; il est aussi présenté comme la voix du peuple : *spokesperson*, *mouthpiece of the people*, ou encore *the voice of the people*.
- 21 Sans chercher ici à identifier les traits fondamentaux de ce que seraient les marqueurs du genre musical et textuel que constitue le calypso, nous restituons dans la liste qui suit les catégories stylistiques majeures de cette forme de parole chantée telles qu'elles sont présentes dans les discours des Trinidiens ; ils distinguent en effet :
 - Le calypso dit *road march* : une chanson qui par son texte et sa structure mélodique se prête à la déambulation dansée dans les rues lors du carnaval. La marche dansée est identifiée par le

verbe *to chip* : le danseur/ marcheur « traîne » les pieds de manière syncopée et en rythme, le bassin et le haut du corps se mettant en résonance dynamique avec le mouvement généré par le déplacement du danseur.

- Le calypso qui se fait « commentaire » politique et social, généralement chanté sur scène.
- Le calypso *drama* : une invention scénique des chanteurs de calypso principalement durant les années 1940, celles de la présence militaire américaine sur l'île après accord passé avec les Britanniques. Il s'agit de courtes saynètes jouées/chantées à deux ou trois. Elles traitent des maux et malheurs de la vie quotidienne, notamment ceux générés par la présence américaine des années dites d'occupation¹⁰.
- Le calypso grivois qui illustre, selon l'expression des Trinidiens, le *double-entendre* : le récit anodin chanté se double ici d'un sens érotique.
- Le *picong* : tout calypso est susceptible de laisser place à l'ironie, au badinage et à la raillerie ; cette manière de parler, les Trinidiens la nomment *picong*, un terme qui est dérivé du mot créole (francophone) *picant* ou *piquant*. Le terme *picong* catégorise en outre les échanges d'insultes à l'occasion de rencontres dans les bars à rhum. Le terme est aussi associé à l'expression créole (anglophone) *true true fatigue*¹¹ qui fait référence à la révélation publique de ce qui est susceptible d'embarrasser celui dont on parle, ou auquel on s'adresse. La forme chantée la plus excessive du *picong* s'est présentée (jusque dans les années 1960) comme un duel ritualisé de vanes entre deux ou plusieurs chanteurs, le plus souvent en situation de coprésence sur une même scène. Parfois le duel se faisait en l'absence du rival (ou des rivaux), à distance dans le temps et l'espace. Dans les années 1940 et 1950, les chanteurs d'une même troupe terminaient parfois leurs représentations d'un soir par une salve d'insultes (Hill, 1972, 74-78) adressées à une troupe rivale se produisant sur une autre scène. Une manière de qualifier ce duel était de le décrire comme une guerre : *calypso war*.

- 22 Tous les calypsos, y compris ceux qui sont qualifiés de *road march*, sont composés pour être présentés sur scène, soit lors des compétitions qui sont organisées à l'occasion du carnaval pour l'élection des meilleurs titres, soit dans les lieux (*venues*) – cabarets-théâtres ou clubs (*calypso tents*) – dans lesquels les chanteurs de calypso se produisent durant les semaines, voire les mois, qui précèdent les fêtes du carnaval. Chanter un calypso est un spectacle, qui concerne toujours plusieurs chanteurs, souvent une équipe d'entre eux, lors de chaque représentation. La performance requiert de la part de chaque chanteur un certain savoir-faire en matière de théâtralité scénique : à commencer par le choix du costume de scène, manière de signifier par le style de coupe et les couleurs l'identité scénique du chanteur, un costume qui en certaines occasions s'accorde au thème de la chanson proposée. Le chanteur est en rivalité avec ceux avec qui il partage la scène. Par le choix de ses compositions et la manière dont il conduit ses performances, il se doit d'engager son auditoire, de lui plaire, de le convaincre. Dans cette perspective, quel que soit le type des paroles scénarisées, ou improvisées, qu'il soit question d'un récit édifiant, d'un commentaire politique, d'une chanson grivoise, ou d'insultes, les paroles chantées impliquent un engagement dramaturgique certain.
- 23 Le dispositif dramaturgique d'une performance scénique d'un calypso mérite donc attention. D'autant que cette performance génère un cadre de participation qui ne se limite pas toujours et nécessairement au seul rapport entre chanteur et auditoire, dans un contexte social et politique où interviennent la presse écrite locale, les médias plus généralement, et plus simplement la rumeur, autant de moyens grâce auxquels ce que disent les chanteurs de calypso sur leurs scènes circule dans la sphère publique. Dans les pages qui suivent, nous nous attarderons sur la façon dont les cadres de la

participation et les rôles interlocutifs qui leur sont associés sont générés au moyen de l'organisation textuelle de ce qui s'énonce, mais aussi en situation de performance scénique (Masquelier, 2012).

- 24 Le calypso chanté sur scène est destiné à un auditoire présent, ratifié par le chanteur qui, orienté physiquement vers celui-ci, l'interpelle, le prend à témoin : un auditoire auquel le chanteur est attentif, puisque dans le cas d'une exécution maladroite de la performance, il peut lui adresser une excuse. L'interaction entre le chanteur et son public d'un soir est face à face. Cet auditoire est-il pour autant le seul participant ? La structure de participation d'une performance scénique de calypso peut impliquer en effet plusieurs cadres d'interlocution simultanée. Les destinataires ne se limitent pas aux seuls présents d'un soir ; ils sont potentiellement nombreux ; à commencer par ce public que forme la communauté trinitadienne d'un moment, celui d'une période carnavalesque par exemple, qui à tout le moins ne manquera pas d'entendre parler de ce qui se chante cette saison-là grâce aux comptes rendus de la presse écrite. Mais il y a aussi ces allocutaires ratifiés, figures reconnues de la sphère publique, qui, bien qu'absents lors des performances scéniques, sont singularisés dans l'énoncé de la chanson : les personnalités politiques notamment. La structure de participation englobe ainsi un espace-temps interlocutif bien plus étendu que celui qui prend forme dans le moment et sur le site où se tient la performance scénique. Mais pour comprendre comment s'organise l'espace interlocutif du calypso, il ne suffit pas de porter son attention sur les seuls allocutaires ratifiés ou potentiels. La question de savoir à qui est adressé, de manière diffuse ou ciblée, ce qui s'énonce dans un calypso implique de savoir qui parle en chantant. Dans le contexte de situation scénique, qui parle à qui ?

Paroles indirectes chantées : régimes textuels et interlocution en situation

- 25 Jusque dans les années 1970-80, les chanteurs de calypso portaient un nom de scène. Ils se faisaient reconnaître du public par ce nom : un nom métaphorique, présenté parfois par les Trinidiens comme un sobriquet. Celui-ci était adopté dès les débuts de la carrière du chanteur sur scène. Il s'agissait d'un nom dont ses compagnons de scène l'affublaient ou qu'il se donnait à lui-même : par exemple, *Short Pants* ou « culottes courtes » parce que le chanteur en question en portait le jour où il était venu présenter sa première composition ; *Lord Kitchener* d'après le célèbre officier militaire et personnage politique au service du pouvoir colonial de la couronne britannique en Afrique, des dernières décennies du XIX^e siècle jusqu'à son décès en 1916 ; *Atilla the Hun* (sic)¹², *Lord Invador* dans un registre conquérant ; *Black Stalin* non sans ironie, pour l'un des chanteurs de la cause noire, le défenseur des opprimés et le dénonciateur des puissants – ce qui fait contraste avec le plus modeste *Brother Resistance*, nom de scène d'un chanteur de *rapso*, un style d'interprétation et de composition qui emprunte au Rap ; *Growling Tiger*, *Mighty Sparrow*, *Roaring Lion* enfin, dans un registre animalier. Pour la plupart d'entre eux, ces noms sont aussi le signe d'une certaine forfanterie.
- 26 Mais selon l'idéologie locale, le chanteur de calypso est un ventriloque. Sa chanson est le véhicule qui laisse entendre les voix qui figurent dans le récit chanté ou de qui émanent les commentaires énoncés. Les noms de scène des chanteurs identifient ainsi simultanément l'un des personnages qui figurent dans les récits ou l'un des

énonciateurs des commentaires que véhiculent les textes des chansons. Toutefois le chanteur, à tout moment, en tant qu'animateur de la performance chantée, peut se figurer sous son nom de scène dans la chanson, par exemple comme énonciateur d'un commentaire métapragmatique (sur le déroulement de la performance ou ce qui est énoncé dans le chant, voir Masquelier, 2012). Il s'agit là d'un dispositif énonciatif complexe qui permet de distinguer (a) le personnage présent sur scène et animateur des paroles chantées, de (b) ses différents doubles – (b1) figure représentée de l'animateur de la chanson ou (b2) personnage fictif associé aux actions et aux dires que représente la chanson ; et de distinguer ces voix (b1 et b2) de celles de (c) divers autres protagonistes quand ils sont présents dans la chanson. Pour le chanteur, le cadrage de ses propres dédoublements est fragile ; la frontière entre l'identité du chanteur, en tant que personnage présent sur scène et animateur de sa chanson, et les personnages qui portent son nom et s'incarnent sous ce nom dans ses chansons est ténue. Mais ce dispositif, quelle que soit sa fragilité dans les faits, illustre assez bien les possibilités que propose le modèle du chanteur-ventriloque ; il a pour effet pratique de donner à penser (et à entendre) que les paroles chantées sont indirectement énoncées.

- 27 Dans les quatre sections suivantes (S1 à S4), grâce à quelques extraits empruntés à des chansons des années 1930, 1940, et 1950, nous explorons succinctement un échantillon des ressources discursives que les chanteurs mobilisent dans leur performance scénique et dans leurs compositions textuelles, scénarisées ou improvisées, pour former l'espace interlocutif du calypso et engager ainsi, non seulement l'auditoire présent lors d'une performance, mais occasionnellement aussi les absents. Si, comme nous l'avons évoqué plus haut, le chanteur s'adresse à un auditoire, ce dernier ne constitue pas le seul public ; car ce serait sans compter avec les allocutaires absents que le chanteur, par figure interposée, s'autorise à désigner. À l'exception de l'extrait cité en S2 (ci-dessous), les transcriptions ont été établies à partir d'enregistrements publics (*live*) non effectués en studio¹³.

Situation 1 (S1)

- 28 L'espace discursif d'une chanson de calypso est peuplé des voix des multiples personnages fictifs ou représentés ; certains parmi eux prennent en effet la parole et se positionnent comme énonciateurs de leur dire. Le chanteur, animateur sur la scène de sa parole, assume la performance de toutes les voix, quelles qu'elles soient, quel que soit le handicap dont peut être affecté dans son élocution celui qui parle, quel que soit le code linguistique du personnage : voix féminines, masculines, comme animalières ; dans l'exemple suivant, par exemple, la voix d'un perroquet témoin d'une rencontre amoureuse illicite :

- (1) Well, I nearly lose me life at Las Lomas
- (2) Through the caws of an old talking parrot
- (3) Well, I nearly lose me life at Las Lomas
- (4) Through the caws of an old talking parrot
- (5) A married woman at home, I stole a chance
- (6) The man came while we were in romance
- (7) As he rush in the house, the girl rush out
- (8) And in the heat of the excitement the parrot shout
- (9) Caw, cawt, a man inside, search well
- (10) He gone and hide
- (11) Caw, cawt, search all about

(12) Because a man gone inside an' ain't come back out

(13) Etc.

29 Chanté par Neville Marcano, alias *the Growling Tiger*, lors d'une campagne d'enregistrement d'Alan Lomax en août 1962, ce calypso avait été composé par un autre chanteur du nom de *Skipper*. Mais c'est la figure du *Tiger* qui apparaît comme l'un des personnages principaux du récit : alors que le double du chanteur est en compagnie de son amante, le mari de cette dernière retourne chez lui de façon impromptue pour les surprendre ; l'épouse s'esquive à temps, son amant se cache sous le lit¹⁴. Le narrateur (l'amant, un double du chanteur) rend compte du drame qui se joue entre les personnages de ce triangle amoureux, et de l'indiscrétion du perroquet de la maison, témoin de la scène ; il rapporte les « paroles » de cet oiseau bavard (ligne 8), et cite ses « mots » qui constituent l'ensemble du refrain (lignes 9 à 12). L'onomatopée *caw, cawt*, version trinitadienne du son émis par l'oiseau lorsqu'il ne parle pas à la façon des humains, identifie le perroquet-locuteur qui invite, en style direct, le mari trompé à chercher l'amant qui se cache dans la maison.

30 Dans l'exemple qui suit, tiré d'une composition¹⁵ du même chanteur, l'auditoire est le témoin du récit de la rencontre et de l'échange entre une figure du chanteur (*Tiger*) et l'une de ses admiratrices, une jeune fille vénézuélienne qui s'exprime ici, en style direct, en espagnol. On doit au savoir-faire du chanteur, Neville Marcano, l'effet de vraisemblance plurilingue que génère l'alternance entre les voix des protagonistes de la chanson, entre créole anglophone de Trinidad et la variété de l'espagnol parlé dans certaines des communautés¹⁶ du sud de l'île.

(1) Senorita Panchita

(2) A Spanish girl from Venezuela

(3) Senorita Panchita

(4) A Spanish Girl from Venezuela

(5) As I were walking down Frederick Street

(6) The pretty senorita was in chance to meet

(7) She said "Buenos tardes Señor Come esta usted"

(8) "Aquí estoy yo ballando" That's what I say

(9) It was an afternoon in December

(10) When the Cattica landed in the harbor

(11) I got dress immediately

(12) Walking around the city melancholy

(13) When you speak of beauty and personality

(14) With sex appeal looking resplendently

(15) The tear in her eyes spoke indisputably

(16) She was in love with no lesser person than me

(17) She said "donde vive" and she began

(18) But then I pull off "senorita me no comprend"

(19) She said "el tigre mi amor you I love"

(20) Etc.

Situation 2 (S2)

31 L'exemple cité ici illustre quelque chose du *double-entendre* qui est à l'œuvre dans le calypso grivois, mais qui en tant que manière de dire indirectement s'apparente à une famille de procédés qui sous-tendent les constructions textuelles de calypso. Il faut noter que la compréhension d'un calypso grivois, que celui-ci soit chanté en public ou qu'il soit simplement écouté grâce à un enregistrement sur un support commercial, ne fait pas problème pour un auditeur trinitadien. Si l'auditeur est immédiatement

conscient du *double-entendre*, ce qui est insinué plaît et appelle le rire. Ce n'est généralement pas le cas pour les étrangers peu familiers des manières locales de parler.

- 32 Le dispositif sémantique et pragmatique du *double-entendre* repose pour partie sur des conventions rhétoriques propres au public trinitadien, et sur la capacité de ceux qui entendent une chanson « dite » grivoise d'y déceler les images érotiques qu'elle véhicule. Ce dispositif repose en particulier sur les polysémies des mots et celles que génèrent les concaténations des mots dans la phrase ; comme sur le pouvoir des scènes, qui sont rapportées dans la chanson (scènes tirées de la vie quotidienne et familière), d'être appréhendées non plus pour ce qu'elles dénotent (littéralement), mais comme images analogiques de scènes de la vie amoureuse et sexuelle, voire de l'acte sexuel. C'est dire que la compréhension d'un calypso, à plus forte raison dans le cas d'une chanson grivoise, s'inscrit toujours dans un contexte d'indexicalité forte, ce que traduit la remarque de Naipaul¹⁷ : « Le calypso est une forme purement locale... Le calypso parle d'incidents locaux, d'attitudes locales, et cela dans un langage local » ; si bien que Naipaul affirme : « le calypso pur, le meilleur calypso, est incompréhensible à l'étranger » (1994 : 80).

- 33 Ainsi, dans l'exemple qui suit, Kitch, l'homme « à tout faire » (*handy man*), tout occupé (nuit et jour) à faire le ménage avec son balai, n'est autre que la figure de l'amant de la femme qui l'a embauché ; l'activité ménagère de cet homme à tout faire n'est autre que la métaphore de son activité sexuelle. Le balai, son sexe.

- (1) A calypso lady fan employ me as a handy man
- (2) A calypso lady fan employ me as a handy man
- (3) She say
- (4) Kitch I hope you could turn round good
- (5) And serve me as you really should
- (6) I say
- (7) Madam is it serve you say
- (8) Well you get your bet with me night and day
- (9) Because I'm a handy man in the morning
- (10) Handy man in the night
- (11) Madam I'm a handy man anytime I see work
- (12) Handy man round the clock
- (13) One night about twelve o'clock
- (14) Just so I decide to do some work
- (15) So I run and get the broom
- (16) And I cleaning out de madam room
- (17) She say Kitch what you doing to me
- (18) I say Madam I only making meself handy
- (19) I know you don't like being interrupt
- (20) But is a long time you room ain't get a brush up
- (21) Etc.

- 34 Les procédés de constructions évoqués plus haut et le contexte d'indices que tisse le récit chanté permettent à l'auditeur (trinitadien, ou caribéen anglophone) de reconnaître la clé pour une écoute conforme au sens communiqué de la chanson. Comme le souligne Récanati dans une réflexion (2004) sur le « dire », le non-dit d'un dire est entendu dès lors que les interlocuteurs (locuteur et auditeur) partagent des intuitions qui leur permettent de comprendre pleinement l'énoncé qui circule : dès lors que l'auditeur est en mesure de reconnaître les intentions du locuteur, et de reconnaître la signification non naturelle (au sens de Grice) de ce qui est dit, tandis que le chanteur donne à entendre autre chose que ce qui est énoncé en clair. Les

constructions du *double-entendre* des calypsos grivois de Trinidad ne seraient ainsi qu'une variante d'un phénomène pragmatique courant dans les usages langagiers ordinaires.

Situation 3 (S3)

35 L'extrait suivant¹⁸ est tiré d'un calypso chanté par *The Mighty Sparrow* (nom de scène de Francisco Slinger) et enregistré en public en janvier 1957 par Emory Cook, ingénieur du son et musicologue, au théâtre où se produisait cette année-là le groupe des chanteurs du *Young Brigade* dont faisait partie le chanteur. La chanson est intitulée *The situation in Trinidad*. Elle fait référence à un tournant dans l'histoire politique de Trinidad : la victoire électorale en septembre 1956 d'Éric Williams à la tête du *People's National Movement*. Éric Williams deviendra ainsi *chief minister* d'un conseil exécutif chargé de la gouvernance de la colonie, dans le cadre d'une nouvelle constitution. Cette étape inaugure le processus qui mènera à l'indépendance en 1962. Mais la chanson porte avant tout sur les conséquences immédiates et inattendues de cette élection : l'augmentation du coût de la vie (lignes 9, 11) dans les mois qui suivirent l'élection de septembre.

36 Dans le cours de son calypso, le « chanteur »¹⁹ exprime son mécontentement des élus qu'il a soutenus avec une majorité d'électeurs (ligne 14), et la colère du peuple (lignes 15 à 17) dont il se fait le porte-parole, jusqu'à adresser une menace aux élus et au premier d'entre eux, Doctor Éric Williams ou *Doctor* (lignes 10, 12), terme honorifique correspondant au titre universitaire obtenu par Éric Williams à l'université d'Oxford. La menace énoncée dans le premier refrain (lignes 9 à 17) est généralement diffuse (ligne 15), alors que le « chanteur » fait la demande d'un nécessaire correctif à la politique suivie par les nouveaux élus. Mais la menace fait directement référence au pouvoir de la rue, et de ceux (dont le « chanteur ») qui, armés d'un gourdin (ligne 17), sont prêts à faire le coup de main. Dans les lignes citées ci-dessous, le refrain chanté par Sparrow laisse place (lignes 10, 12, 16) aux voix d'un groupe de compères qui, sur scène, forment le chœur ; leurs énoncés, enchâssés dans le refrain, viennent en soutien au rappel schématisé de la situation intolérable décrite par le « chanteur » et à la menace qu'il profère (lignes 15 et 17).

(9) Because they raise up on the taxi fare

(10) No doctor no (chœur)

(11) And they have the blasted milk so dear

(12) No doctor no (chœur)

(13) I want them to remember

(14) We support them in September

(15) They better come good

(16) good good (chœur)

(17) Because I have a big piece of mango wood

37 Dans le second refrain (lignes 27 à 35), le « chanteur » rappelle qu'il est toujours en possession de son gourdin (ligne 35). Mais auparavant, par l'utilisation par trois fois du pronom *you*, il s'adresse directement à celui qui est absent : le premier des élus, le *Doctor Eric Williams*, cible (avec les élus) de la menace et du mécontentement de la rue (lignes 31, 32, 33). Le « chanteur » prolonge ainsi les voix du slogan chanté par le chœur : *no doctor no* (lignes 28 et 30).

(27) Oh why they raise up on the taxi fare

(28) No doctor no (chœur)

- (29) And why the blasted milk so dear
 (30) **No doctor no (chœur)**
 (31) I want **you** to remember
 (32) We support **you** in September
 (33) **You** better come good
 (34) **good good (chœur)**
 (35) I still have the big piece of mango wood
 (37) Etc.

- 38 Mais il ne faut pas s'y tromper ; ici, dans les deux refrains cités, l'énonciateur qui s'exprime à la première personne (*I*) n'est de fait que la figure représentée du chanteur dans le calypso ; cette figure n'est pas à confondre avec l'animateur du chant, du moins tant que le parti pris d'une énonciation ventriloque est maintenue.

Situation 4 (S4)

- 39 Dans les années 1940-1950, les chanteurs de calypso se regroupaient en troupe, sous une même bannière. C'est ainsi qu'à l'issue de la Seconde Guerre mondiale s'était formé le groupe appelé *Young Brigade*. Il se distinguait d'un autre : le *Old Brigade*, qui rassemblait des chanteurs de calypso déjà réputés. Francisco Slinger (alias *The Mighty Sparrow*) et Fitsroy Alexander (alias *Lord Melody*) étaient membres du *Young Brigade* et c'est leur échange de vanes cité ci-dessous, chanté en public un soir de janvier 1957, qu'Emory Cook a pu enregistrer. L'énonciation chantée d'insultes (*picong*), une pratique scénique et publique, était un exercice fréquent dans cette période. Seuls quelques rares exemples de ces échanges enregistrés en public²⁰ sont disponibles ; pour l'essentiel il s'agit de joutes auxquelles se livrèrent Sparrow et Melody.
- 40 Sans proposer ici une analyse détaillée de cette performance scénique, quelques remarques permettront de souligner les caractéristiques qui sont pertinentes dans le contexte de cette étude. L'échange chanté d'insultes et de vanes est conçu comme un divertissement, pour le plus grand plaisir des spectateurs qui constituaient l'auditoire d'un soir, entre autres, parce que l'échange reposait sur la capacité d'improvisation des chanteurs. L'improvisation, en particulier des « coups » portés tour après tour par les deux protagonistes, assurait l'effet de surprise. Elle était l'occasion pour les chanteurs et rivaux d'un moment de démontrer la créativité oratoire de chacun, puisqu'ils se devaient tour à tour de composer sur le champ une réponse appropriée aux vanes ou insultes déjà énoncées, si possible en portant un coup plus fort susceptible de surprendre le rival dans le chant, voire de « l'abattre ».
- 41 Dans la transcription qui suit, les échanges sont organisés par paires (1a1b, etc.) de quatre lignes (1-4) pour chaque tour (a puis b, par exemple 2a2b, etc.) ou mouvement (entre groupes séquentiellement liés par la cohérence sémantique, par exemple 3b4a ou 5b6a). Les trois premières lignes de chaque tour en général permettent au chanteur de contextualiser ou de préfacier le coup qu'il porte en ligne quatre : par exemple en 1a4, Sparrow se moque de Melody, qui avait pour réputation de ne pas être « beau », en lui disant que son visage est celui d'un crocodile ; insulte portée directement à la « face » de Melody. Ce dernier répond, en 1b4, par une ligne à connotation sexuelle ; il donne à entendre que lui, Melody, s'accouplait avec la mère de Sparrow – un registre habituel de l'insulte en cette circonstance, parfois dénommé *mama joke* dans le monde afro-américain.

1a Sparrow

- (1) Well, Melody, come close to me
- (2) I will tell you plain and candidly
- (3) Don't stop in the back and smile
- (4) Because you have a face like a crocodile

1b Melody

- (1) Sparrow, you shouldn't tell me that at all
- (2) I mind you when you was small
- (3) Many of the nights I used to mash your head
- (4) In crossing to go on your mother

2a Sparrow

- (1) I know you think you are looking sweet
- (2) Posing here in your own false teeth
- (3) Is a lucky thing your uncle kick out
- (4) For you get the false teeth to put in your mouth

2b Melody

- (1) That is all you can say
- (2) In every angle and every way
- (3) But the way how you watching at me
- (4) I go bust a right hook in your belly

3a Sparrow

- (1) It look as if you want trouble here tonight
- (2) All you always looking for fight
- (3) I'll tell you candidly
- (4) That is why the jail never empty

3b Melody

- (1) You know that I'll be proud and glad
- (2) If Samson and Delilah come back to Trinidad
- (3) But when they come I wouldn't go in the theater
- (4) Because look, the jawbone of the ass right here

4a Sparrow

- (1) Well ladies and gents to tell you this I'm sure
- (2) When the circus was here they had a big uproar
- (3) Walking hand in hand
- (4) The female chimpanzee take Melo for she man

4b Melody

- (1) Sparrow that is a mistake
- (2) And in my opinion you give me a headache
- (3) This is what I'm forced to say
- (4) Is the same mistake you going to make today

5a Sparrow

- (1) Well Melody you have me in a rage
- (2) Wining up on the stage
- (3) You feel you are looking cute
- (4) But when you finish take off the dead man suit

5b Melody

- (1) You shouldn't tell me that
- (2) That is what I am compelled to tell you flat
- (3) I hope you don't say that I am crack
- (4) In a while I'll be wining behind your back

6a Sparrow

- (1) Well believe don't touch my flesh
- (2) I wouldn't say you fresh
- (3) Back to back belly to belly
- (4) And I think you are slack

L'orchestre joue et en termine avec l'échange.

- 42 Le jeu se décline selon une logique de l'affront ; au fil des tours, il se charge de plus de violence dans le propos : par exemple en 2b4, avec la menace de Melody d'un crochet du poing dans le ventre de son rival. Le propos se fait aussi irrespectueux : par exemple en ligne 4a4, Sparrow tire parti à nouveau de la laideur de Melody ; ce dernier serait semblable à un grand singe que la femelle chimpanzé du cirque aurait pris pour son compagnon, par erreur. Le corps à corps verbal, mis en vers, puise son inspiration dans ce qui peut sur-le-champ venir à l'esprit : la référence par Melody (3b2-4) à un film (de 1949) de Cecil B DeMille, *Samson and Delilah*, puis à l'arme de fortune (la mâchoire d'un âne) dont Samson fait usage dans son combat contre les Philistins, auront sans doute mis Sparrow sur la voie, au tour suivant (4a2-4), de l'impudente analogie qui transforme Melody en compagnon d'une femelle chimpanzé, pensionnaire d'un cirque. Au glissement vers des sous-entendus sexuels (5b6a) répond dans le cas présent la clôture musicale de l'échange par l'orchestre. S'il s'agit d'une comédie que jouent les deux chanteurs, il s'agit aussi d'une joute ; en principe un vainqueur devrait en sortir.
- 43 Cette confrontation violente (et chantée) repose sur des manières reconnues d'insulter dans la vie quotidienne aux Caraïbes (comme dans le monde afro-américain²¹). Les insultes trouvent leur source autant dans le réel observable – quand il s'agit de tirer parti à la manière d'un caricaturiste des caractéristiques physiques du rival – que dans les rumeurs éventuelles qui courent sur les protagonistes – quand il est fait allusion à la réputation du rival – et l'imagination de faits non avérés à propos de l'un ou l'autre des deux protagonistes. Cette manière de s'insulter est qualifiée de rituelle par les analyses qui en sont proposées (Labov, 1978). Dans ce contexte d'analyse, cette catégorisation signifie que les obligations vis-à-vis de la face (*face wants*) des participants sont suspendues. La confrontation serait feinte. La mise en scène musicale, sur une scène théâtrale, ne serait dans cette perspective qu'une transformation des conditions ordinaires de la performance de telles insultes rituelles et, comme en situation normale, en présence du public qui est ici convoqué, pris à témoin (en 4a1 : *well ladies and gents to tell you this...*). Sur scène, grâce à la maîtrise du cadre du jeu ludique, il serait ainsi possible de se lancer à la tête les pires insultes, sans détour et sans risque de peine, tout en faisant la démonstration publique de son savoir-faire. Mais, comme le souligne Goffman (1974b), toute activité de cadrage (*framing*) est vulnérable. Vers la fin des années 1950, Sparrow et Melody abandonnèrent leurs échanges scéniques d'insultes. Par delà le jeu, leurs proches s'en étaient trouvés affectés.

Conclusion

- 44 Au terme de ce parcours ethnographique, trois éléments de conclusion s'imposent en ce qui concerne la problématique de l'adresse indirecte.
- 45 Tout d'abord (et d'un point de vue sociologique), comme l'ethnographie du cancan et de l'agression verbale (*dropping remarks*) le révèlent, l'adresse indirecte présuppose un tiers – un actant nécessaire dans le processus qui configure la spécificité de ces situations sociales : un tiers, complice des rumeurs de ce qu'énonce le locuteur à l'endroit de sa cible (dans le cancan) ; un tiers, dont la présence est le prétexte à ce qu'énonce un locuteur à l'adresse de son véritable allocutaire (dans le *dropping remarks*). Dans la performance des paroles chantées du calypso, la place du tiers est occupée par l'auditoire, témoin de ce qui se dit (ou se chante). Les performances scéniques de

calypsos s'inscrivent par ailleurs dans l'organisation complexe de la sphère publique trinitadienne, qui est aussi un espace interlocutif des publics.

- 46 La situation-type de la performance scénique d'un calypso se présente comme un événement de parole inscrit naturellement dans une situation d'interaction qui l'englobe, dans le temps et l'espace d'un épisode de vie sociale. Nous pouvons identifier cet épisode, entre autres, au moyen de l'expression courante à Trinidad : *going to the tents*²². L'expression décrit succinctement l'activité à laquelle les Trinidiens s'adonnent lorsqu'ils se rendent dans les lieux où sont présentés les calypsos de la saison carnavalesque dès lors qu'elle est ouverte.
- 47 Un second élément de conclusion concerne la structuration de la théâtralité de ce qui se chante sur une scène dans le cas du calypso. Les compositions des chanteurs de calypso privilégient la forme oblique du dire. Selon l'idéologie locale, il s'agit d'enrober le projectile que forment les mots lancés, non pas tant pour atténuer la force de ce qu'ils énoncent, mais pour pouvoir le dire en public comme si de rien n'était. Ceci relève des règles de l'art verbal du calypso. Ainsi l'indirection de ce qui est énoncé est une méthodologie des compositions textuelles du calypso. Les ressources formelles de la rhétorique (des tropes, et du discours indirect) sont de surcroît mises au service d'un autre procédé dramaturgique : l'adresse ventriloque ; cette méthode de distanciation entre l'animateur de la chanson, son compositeur et les figures qui performant les actes d'énonciation en chanson, est une manière de parler indirectement. Cette technique de la scène convient bien à la situation ; en effet, les paroles chantées du calypso, même quand il s'agit d'énoncer des mots qui fâchent, sont destinées dans un premier moment à divertir. L'ensemble de ces techniques de l'action scénique garantit aussi au chanteur un espace de tolérance : il peut se permettre de tout dire, et de transgresser si nécessaire les règles de la bienséance. Dans cette perspective, les échanges chantés d'insultes ne constituent pas une exception. Ces échanges sont possibles dès lors que les duellistes respectent les règles d'un engagement mené en toute ironie, dans un esprit de badinage. Mais dans le duel verbal (chanté), pour théâtral qu'il puisse être, les chanteurs sont bien davantage exposés à la violence des mots qui s'y énoncent et des coups qu'ils se portent. La forme de l'énonciation ventriloque, habituelle, est ici suspendue ; les énonciateurs des insultes ne sont que les ombres portées de ceux qui les composent sur le champ.
- 48 Enfin, il ressort de l'ensemble de ces remarques que le débat sur l'adresse indirecte, les actes de discours, que ces actes soient directs ou non (*indirect speech act*), ou le discours indirect, ne saurait faire l'économie des apports de l'ethnographie linguistique des pratiques langagières. Dans cette perspective ethnographique, les usages langagiers sont des phénomènes sociaux qui révèlent les rôles pragmatiques actifs de ceux qui occupent les places que définissent les situations d'interlocution. Contrairement aux philosophes ou aux linguistes qui mettent l'accent dans leurs modèles sur les intentions que les énonciations d'un locuteur-énonciateur véhiculent et communiquent par delà les significations ordinaires ou conventionnelles des phrases-textes, l'ethnographie de la praxis langagière se veut résolument dialogique. Elle invite en effet à prêter attention à la participation active de l'auditeur, allocutaire ratifié ou visé (les B et C des modèles exposés à propos du cancan ou de l'agression verbale, l'auditoire présent et les allocutaires absents des performances scéniques de calypso) : dans une perspective qui accorde aux paroles une fonction actionnelle, les participants aux échanges, et

interactions, sont autant d'agents stratégiques dans la production de ce qui fait sens en situation d'interlocution.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAHAMS, Roger, 1983, *The Man-of-Words in the West Indies, Performance and the Emergence of Creole Culture*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- ABRAHAMS, Roger, 1962, Playing the dozens, *Journal of American Folklore*, 75, pp. 209-218.
- ABRAHAMS, Roger, BAUMAN, Richard, 1971, Sense and Nonsense in St. Vincent: Speech Behavior and Decorum in a Caribbean Community, *American Anthropologist*, 73, (3), pp. 762-772.
- AUSTIN, John, 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.
- BOUGEROL, Christiane, 1997, *Une ethnographie des conflits aux Antilles. Jalousie, commérages, sorcellerie*, Paris, PUF.
- BOUGEROL, Christiane, 2000, Commérages et adresses indirectes, l'exemple antillais, in Bertrand Masquelier et Jean-Louis Siran (éds), *Pour une anthropologie de l'interlocution, rhétoriques du quotidien*, Paris, L'Harmattan, p. 359-381.
- BOUGEROL, Christiane, 2003, Essai d'ethnographie de la parole, insultes, menaces et divination à la Guadeloupe, *Gradhiva*, 34, p. 7-14.
- BROWN, Penelope, LEVINSON, Stephen, 1987, *Politeness, some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press, [1st ed., 1978].
- FISHER, Lawrence, 1976, Dropping remarks and the Barbadian audience, *American Ethnologist*, 3 (2), pp. 227-242.
- FORNEL, Michel de, 1989, Rituel et sens du rituel dans les échanges conversationnels, in Isaac Joseph et al. (éds), *Le Parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 180-195.
- GOFFMAN, Erving, 1967, *Interaction Ritual, Essays on Face-to-Face Behavior*, New York, A Doubleday Anchor Original.
- GOFFMAN, Erving, 1971, *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, New York, Allen Lane.
- GOFFMAN, Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne, 2. Les relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit, [1^{re} éd., 1971].
- GOFFMAN, Erving, 1974a, *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit [1^{re} éd., 1967].
- GOFFMAN, Erving, 1974b, *Frame Analysis*, New York, Harper and Row.
- GOFFMAN, Erving, 1981, *Forms of Talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- GOFFMAN, Erving, 1983, Felicity's Condition, *American Journal of Sociology*, 89, 1, pp. 1-53.
- GOFFMAN, Erving, 1987, *Façons de parler*, Paris, Les Éditions de Minuit [1^{re} éd., 1981].
- GRICE, Paul, 1979, Logique et conversation, *Communications*, 30, p. 55-72.

- GUILBAULT, Jocelyne, 2007, *Governing Sound, The Cultural Politics of Trinidad's Carnival Musics*, Kingston, Ian Randle Publishers.
- HILL, Donald, 1993, *Calypso Calaloo, Early Carnival Music in Trinidad*, Gainesville, University Press of Florida.
- HILL, Errol, 1972, *The Trinidad Carnival*, Austin, The University of Texas Press.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1994, *Les interactions verbales*, Tome III, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 2001, *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan.
- LABOV, William, 1978, Les insultes rituelles, in *Le parler ordinaire, la langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 223-288.
- LEECH, Geoffrey, 1983, *Principles of Pragmatics*, Harlow, Longman.
- LEVINSON, Stephen, 1983, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEVINSON, Stephen, 1988, Putting Linguistic on a Proper Footing: Explorations in Goffman's Concepts of Participation, in Paul Drew and Anthony Wootton (eds), *Erving Goffman: exploring the Interaction Order*, Boston, North-eastern University Press, pp. 161-227.
- LEVINSON, Stephen, 1992, Activity types and Language, in Paul Drew and John Heritage (eds), *Talk at Work, Interaction in institutional settings*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 66-100.
- MASQUELIER, Bertrand, 2012, Poétique de l'interlocution : les paroles chantées sur scène d'un calypso politique (Trinidad, Caraïbes), in Catherine Douay et Daniel Roulland (éds), *L'interlocution comme paramètre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 95-110.
- MOESHLER, Jacques, REBOUL, Anne, 1994, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.
- NAIPAUL, Vidyahar, 1962, *The Middle Passage, The Caribbean Revisited*, London, Andre Deutsch limited.
- NAIPAUL, Vidyahar, 1994, *La traversée du milieu*, Paris, Plon [1^{re} éd., 1962].
- RECANATI, François, 2004, *Le sens littéral, langage, contexte, contenu*, Paris, Éditions de l'éclat.
- REISMAN, Karl, 1974, Contrapuntal conversations in an Antiguan Village, in Richard Bauman and Joel Sherzer (eds), *Explorations in the Ethnography of Speaking*, London, New York, Cambridge University Press, pp. 110-124.
- ROHLEHR, Gordon, 1990, *Calypso and society in pre-independence Trinidad*, Trinidad, Published by Lexington Trinidad.
- SEARLE, John, 1969, *Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press
- SEARLE, John, 1975, Indirect speech acts, in Peter Cole and Jerry L. Morgan (eds), *Syntax and Semantics 3*, New York, Academic Press, pp. 59-82.
- SEARLE, John, 1979, *Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SEARLE, John, 1982, *Sens et expression, Études de théories des actes de langage*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- SEARLE, John, 1990, Epilogue to the taxonomy of illocutionary acts, in Donal Carbaugh (ed.), *Cultural Communication and Intercultural Contact*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, pp. 409-417.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, 1989, *La pertinence, communication et cognition*, Paris, Les Éditions de Minuit.

THOMAS, Jenny, 1995, *Meaning in interaction: An Introduction to Pragmatics*, Harlow, Longman.

WINER, Lise, 2007, *Badjohns, Bhaaji Banknote Blue*, The University of the West Indies, St. Augustine, Trinidad.

Discographie

Calypso Awakening, From the Emory Cook Collection, compiled and annotated by Kenneth Bilby and Keith Warner, Smithsonian Folkway Recordings, SFW CD 40453, 2000.

Calypso Kings and Pink Gin, An on-the-scene recording in the Young Brigade Calypso Tent, COOK 01185, 1957.

Neville Marcano, The Growling Tiger of Calypso, The Alan Lomax collection, annotated by M. Barton, with an introduction by St. Shapiro, Rounder CD 1717, 1998.

Saucy Calypsos, volume one, Ice Records Ltd, CD 693802, 2003.

The Mighty Sparrow, First Flight, Early Calypsos from the Emory Cook Collection, compiled and annotated, Smithsonian Folkways Recordings, SFW CD 40534, 2005.

NOTES

1. Depuis 2003 mon terrain à Trinidad porte sur la place de la parole dans l'espace public : les performances de calypso relèvent de cet espace public spécifique qui prend forme dans la période du carnaval. L'étude croise les points de vue de l'histoire, de l'ethnopragmatique, de la musicologie, de la sociologie. Mes remerciements vont à Christiane Bougerol pour de nombreuses conversations très éclairantes sur l'ethnographie des Caraïbes.
2. Ce point qui fait problème est toujours d'actualité ; déjà Levinson le soulevait dans sa présentation générale de la pragmatique (1983).
3. J'emprunte ces trois exemples d'énoncés-requêtes à Jenny Thomas (1995).
4. Cet argument est avancé notamment dans un texte de Michel de Fornel (1989) dont la formulation qui suit caractérise très précisément le déplacement qu'engendre l'attention portée par Goffman à une théorie de la réponse et une quête pour saisir la logique liée aux mouvements de réponse qui se succèdent dans l'échange entre participants à une même situation d'interaction : « Le sens du rituel n'est plus lié à l'existence d'un rituel ni à celle d'une théorie de la face » (1989, 193).
5. Pour une perspective ethnographique d'ensemble des situations caribéennes, voir Bougerol (2003).
6. Voir Abrahams et Bauman (1971) sur la classification des usages de la parole à Saint-Vincent, en particulier du *talking nonsense*, mais aussi Reisman (1974) sur les contraintes sociales et culturelles qui pèsent sur les rapports d'interlocution à Antigua.
7. L'île de Trinidad, découverte par Christophe Colomb à l'occasion de son troisième voyage, est restée espagnole jusqu'à ce qu'elle passe aux mains des Britanniques à la fin du XVIII^e siècle ; l'île de Tobago sera adjointe à Trinidad par l'administration coloniale britannique au XIX^e siècle. L'ensemble forme aujourd'hui la République de Trinidad et Tobago. Au XIX^e siècle le multilinguisme (français, créole francophone, espagnol, hindi, anglais, créole anglophone, etc.) de l'île de Trinidad prédominait – résultat de l'histoire complexe du peuplement de cette île à partir de la fin du XVIII^e siècle puis, à partir de la seconde moitié du XIX^e, avec l'arrivée d'une main d'œuvre recrutée sous contrat (*indentured labor*) en Inde avec l'aval du pouvoir colonial

britannique. Le xx^e siècle sera celui d'un lent, mais irrémédiable processus vers ce qui apparaît comme un monolinguisme anglophone : généralisation de l'anglais et « décréolisation » des variétés urbaines du créole anglophone au bénéfice de la variété standard de l'anglais local.

8. D'importantes archives sur les musiques de Trinidad et de la région ont ainsi été établies dans les années cinquante et soixante grâce aux enregistrements de terrain d'Emory Cook, un ingénieur du son et amateur musicologue, comme aux enquêtes et enregistrements d'Alan Lomax, anthropologue et musicologue.

9. Ces styles qui sont advenus sur la scène musicale de Trinidad à partir des années 1970 portent les noms de *soca*, *rapso* et *chutney soca*. Ces termes identifient (grosso modo) les transformations mélodiques et rythmiques des compositions sous diverses influences : celles qui s'exercent dans l'espace désormais mondialisé et commercial des musiques du monde, ou qui sont originaires de l'Inde et sont associées aux productions cinématographiques de Bollywood pour les plus contemporaines.

10. C'est à la suite d'un accord pendant la Seconde Guerre mondiale entre les puissances alliées que les Britanniques autoriseront l'installation des armées américaines sur Trinidad et la construction d'infrastructures militaires, dont des aéroports et des autoroutes pour relier les camps militaires et les principales villes de l'île entre elles. Le départ des Américains s'effectuera, par étapes successives, entre 1959 et 1977.

11. Sur l'île de Saint-Vincent, située au nord, d'où sont originaires un certain nombre de Trinidadiens, une expression semblable, *giving fatigue*, identifie la pratique du ridicule ; elle dénomme ainsi l'une des manières de parler du *talking nonsense* dans son ensemble (Abrahams et Bauman, 1971).

12. L'orthographe est ici celle que le chanteur Raymond Quevedo donne à son nom de scène.

13. Voir la discographie.

14. C'est ce que l'on apprend dans les strophes suivantes qui ne sont pas données ici.

15. Voir les deux versions de ce calypso enregistrées par Alan Lomax (discographie).

16. La transcription reprend celle proposée dans les annotations du CD dédié à N. Marcano (voir discographie).

17. Trinidadien d'origine, Naipaul a obtenu le prix Nobel de littérature en 2001. Il est aujourd'hui citoyen britannique.

18. L'extrait est composé de deux refrains tirés de la chanson *The situation in Trinidad* ; pour une analyse complète de la performance scénique, voir Masquelier (2012).

19. Comme je l'indique plus loin, il importe de ne pas confondre l'artiste qui se produit sur scène avec le personnage fictif, ici le « chanteur » (entre guillemets), qui se présente comme l'énonciateur de la menace.

20. Il n'existe aucun enregistrement de studio de ces prestations.

21. Voir Abrahams (1962) et Labov (1978).

22. Le mot *tents*, au pluriel, fait globalement référence aux lieux de spectacle, aux salles où se tiennent les représentations : café-théâtre, théâtre, salle de concert ou de cinéma, etc.

RÉSUMÉS

L'argument de cet article est que les modélisations des pragmatiques linguistiques devraient s'enrichir des analyses de l'ethnographie des usages langagiers. C'est ce que suggère l'enquête

sur certaines formes de l'adresse indirecte dans les sociétés caribéennes, en particulier dans l'énonciation d'insultes en situation de face à face et les cas de commérage. Ces façons de parler d'autrui et à quelqu'un ne sont jamais directes. Elles exigent aussi du locuteur qu'il ait recours à des stratégies de camouflage rhétorique, parfois à du discours indirect. L'article examine comment ces habitudes langagières du quotidien ordinaire sont transposées dans les situations de performance scénique des chansons de calypso à Trinidad. Le texte examine quelques-unes des stratégies discursives propres aux chansons et les dispositifs de cadrage qui permettent au chanteur d'adresser directement ou indirectement à un destinataire des mots qui fâchent. Toutefois les joutes d'insultes chantées en public malgré leur violence se doivent de ne rester qu'un jeu.

This paper examines different forms of indirect speech designed to be offensive to their target hearers. Ethnographic instances of social situations are drawn from the Caribbean area. The emphasis is put on the description of verbal strategies of speakers when they utter words that feed severe gossip or that are heard by the target addressees as a case of verbal aggression. The style of speech with which the speaker chooses to utter offensive words is equally relevant as saying something nasty at the expense of or to someone often requires stealthy use of words. How are such ways of speaking in everyday life transposed on the stage when words are uttered by way of singing? Calypso songs of Trinidad in the Caribbean can be offensive. This study presents discourse strategies embedded in songs and that frame indirect speech and addressing. Insults can be exchanged competitively between singers in face-to-face interaction; yet they are framed in this instance as merely play. The conclusion of this paper is that linguistic pragmatics need ethnography.

INDEX

Thèmes : anthropologie (Amérique)

Mots-clés : adresse indirecte, discours indirect, commérage, insultes, chansons de calypso

Keywords : Trinidad, Caribbean Cultural and Linguistic Area, Language Use, Indirect Speech Acts, Indirect Forms of Address, Insulting, Gossiping, Calypso Songs, Anthropology

Index géographique : Trinidad, Caraïbes