La Parole sur le fil

Les contorsions verbales d'un chanteur-conteur dioula

Jean Derive

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/1438>

DOI : 10.4000/clo.1438

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Pagination : 21-52

ISBN : 978-2-85831-206-1

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Jean Derive, « La Parole sur le fil », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 71 | 2012, mis en ligne le 16 avril 2014, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1438> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.1438>

Ce document a été généré automatiquement le 1 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.

La Parole sur le fil

Les contorsions verbales d'un chanteur-conteur dioula

Jean Derive

- 1 Prendre la parole, c'est toujours prendre plus ou moins de risques. Ces risques sont eux-mêmes plus ou moins grands suivant les cultures, selon qu'en matière verbale elles sont permissives ou au contraire régies par une étiquette très contraignante qui stipule ce qui peut être dit ou non et en quelles circonstances. La question se pose avec d'autant plus d'acuité dans les civilisations de l'oralité où la parole n'est pas simplement un *ergon*, mais une *energeia*, douée de force vive, dont la valeur performative est énorme, puisque, comme c'est souvent le cas dans les cultures africaines, elle est capable de ruiner socialement et peut même aller jusqu'à tuer, à l'instar de la malédiction de Thésée à l'encontre d'Hippolyte.
- 2 La plupart du temps, le locuteur cherche à limiter ces risques en respectant strictement les conventions imposées par le contexte dans lequel il s'exprime. Il peut cependant lui arriver de s'exposer davantage en s'aventurant, pour diverses raisons, à dire ce qui ne devrait pas pouvoir être dit selon l'usage social qui règle la bienséance. Tout système de communication social a ses tabous, dans l'ordre de l'énonciation (il est malséant de prendre la parole en certaines circonstances) comme dans l'ordre de l'énoncé (il y a des sujets dont il est malséant de parler). Parmi ces sujets tabous, certains sont très largement interculturels comme la scatologie ou la sexualité. Toutefois, généralement, le risque dans la prise de parole vient moins de la seule nature du sujet abordé que de la relation entre ces propos et les paramètres du contexte où ils apparaissent, au premier chef desquels les partenaires de la communication. Parler de scatologie ou de sexualité ne sera guère périlleux dans une réunion de corps de garde ou dans une fête d'étudiants en médecine. Cela le deviendra davantage au cours d'une cérémonie solennelle ou sacrée.
- 3 Il peut même y avoir des sociétés où dire le tabou sexuel ou scatologique est dévolu à une certaine catégorie de personnes. Ainsi en va-t-il par exemple des Dioula de Kong, en Côte d'Ivoire, où les « captifs domestiques »¹ sont chargés, à l'occasion de certaines cérémonies (mariages, baptêmes, etc.), de parodier les chants officiels sous une forme paillard et grossière (Derive, 2009, 259-286). Dans la mesure où leur discours est

conforme à une convention attendue, leur prise de parole n'a rien de périlleux, au contraire : en disant le tabou interdit aux gens de bien, ils sont dans leur rôle. En revanche, si ces mêmes chants se trouvaient interprétés par un homme libre à qui la bienséance interdit de parler publiquement de scatologie et de sexualité sinon par euphémisme, la prise de parole deviendrait beaucoup plus risquée pour l'énonciateur qui, par un tel acte, mettrait en péril la considération sociale à laquelle il peut prétendre.

- 4 C'est précisément à cette société dioula que nous allons nous intéresser dans cette contribution en examinant le cas d'un locuteur patenté – il s'agit d'un artiste réputé, détenteur d'un genre patrimonial apprécié du public – qui, dans l'exécution de sa performance, choisit de s'exposer par un discours périlleux, jouant sur l'ambiguïté de son statut, ce qui le place en permanence à la limite de la provocation. C'est ce qui explique le titre choisi, le fil en l'occurrence étant à la fois celui sur lequel le locuteur danse en funambule en se contorsionnant pour ne pas tomber et le fil du rasoir qui illustre l'inconfort et le risque de sa position.
- 5 L'artiste en question était à Kong, lorsque son spectacle fut enregistré en 1977, le seul interprète du *bàra*, un genre syncrétique propre à cette communauté, composé d'un pot-pourri de plusieurs autres genres patrimoniaux (chants de danse, chants cérémoniels, contes, proverbes, etc.) et entrecoupé de nombreux intermèdes parlés pendant lesquels toutefois les instruments de musique ne cessent de rythmer l'énoncé.
- 6 Le *bàra* serait semble-t-il apparu dans les premières décennies du ^{xx}e siècle, quelques années après la destruction de la ville de Kong par Samory Touré en 1897². La naissance de ce genre fait l'objet d'un mythe d'origine : il aurait été révélé par des génies à un certain Ba Musa Watara, un *horon sonangui*³. Cette tradition lui confère un statut particulier de parole révélée bien que beaucoup des composantes du discours soient connues par ailleurs puisqu'elles proviennent d'autres répertoires patrimoniaux ; mais ces éléments disparates sont ici recomposés de façon originale de sorte qu'ils donnent au discours d'ensemble une allure et une signification particulières.
- 7 La séance dont nous allons analyser une sélection de brefs extraits⁴, enregistrée en 1977, a été exécutée par Bamoro Traore, un autre *horon sonangui* (disciple direct de Ba Musa Watara, l'initiateur du genre, disparu quant à lui autour de 1960), dont le talent était alors très apprécié d'un large public, malgré quelques polémiques autour du *bàra* auquel certains *horon*, parmi les musulmans les plus stricts, reprochaient d'être un genre bâtard combinant le prestige des genres nobles et la vulgarité des genres aux mains des captifs. C'est dans ce contexte polémique sous-jacent que s'inscrit le discours de cette séance de 1977 que j'avais personnellement sollicitée. Il est en effet de tradition à Kong qu'une séance de *bàra* soit « commandée » par un particulier qui paie à cet effet, en vue de célébrer un événement quelconque, en général d'ordre privé. Conformément aux conventions du genre, en cette performance, l'interprète principal, Bamoro est flanqué des deux acolytes musiciens qui ont coutume de l'accompagner en jouant du *daworo* (clochette métallique qu'on frappe à l'aide d'une tige en fer) tandis que lui-même a en mains le *yanbara* (hochet sonneur). Le premier de ces acolytes, Takatu Saganogo reprend en écho quelques-uns des propos de Bamoro ou les commente parfois, tandis que l'autre, Siriki Traore, reste muet. Pendant toute la durée du spectacle, le trio se déplace d'un bout à l'autre de l'aire de jeu délimitée par l'auditoire qui est disposé tout autour et l'interprète principal accompagne la plupart

de ses chants de pas de danse originaux qui font d'ailleurs considérer le *bàra* comme un genre dansé.

- 8 Ce spectacle d'environ deux heures débute par ce qu'on pourrait appeler une « ouverture », au sens où on emploie ce terme pour l'opéra, composé de onze chants entrecoupés de plusieurs intermèdes parlés⁵. Dans cette ouverture, Bamoro Traore s'expose assez peu ouvertement, ne serait-ce que parce qu'il s'abrite derrière des chants qu'on retrouve en grande partie exécutés par d'autres interprètes dans d'autres répertoires, avec une mélodie et un énoncé à peu près identiques, c'est-à-dire une parole patrimoniale qui lui permet d'installer une certaine distanciation, comme individu, avec ce qu'il énonce. Il prend ainsi la posture de l'interprète d'une parole collective, même s'il lui arrive parfois de créer quelques chants originaux propres au genre *bàra*. C'est particulièrement vrai avec le chant 1 (dont le noyau thématique est « Allons chez Dieu, c'est Dieu notre maître qui règle tous les jugements ») qu'on retrouve en effet, dans cette société où l'appartenance à l'islam est un enjeu de taille, à l'initiale de presque toutes les séances de chants, quel que soit le genre considéré. En commençant par là, Bamoro Traore ouvre, si l'on peut dire le parapluie : la séance de *bàra* est bien une performance qui s'inscrit, par la conformité de son ouverture, dans l'ensemble de toutes celles du patrimoine culturel verbal des Dioula de Kong. C'est un gage qu'il donne à ses détracteurs potentiels (« le *bàra* est un genre bâtard »), en même temps qu'un signe de la réalité de sa foi musulmane que certains ont pu lui contester en tant que *horon sonangui*, c'est-à-dire, de par ses ancêtres, dioula par assimilation. Dans plusieurs autres chants de l'ouverture, il reviendra sur cette référence au Dieu de l'islam : « Dieu, notre maître, n'est jamais indulgent avec l'ingrat » (chant 5) ; « Si Dieu, notre maître, te fait un cadeau, il ne le dit à personne » (chant 10) ; « Les trois bienfaits, Dieu ne les a pas donnés à tous les esclaves⁶ » (chant 11).
- 9 L'effet de parole patrimoniale et collective est encore renforcé en l'occurrence par le fait que la matière de beaucoup des chants choisis pour cette ouverture est faite d'aphorismes et de proverbes connus. Outre ceux déjà cités à propos de Dieu, on rencontre encore : « Si tu chasses ton chien parce qu'il est mauvais, la chèvre d'un autre te mordra » (chant 2) ; « Le bien n'est pas épuisé, mais ce sont les ingrats qui sont nombreux » (chant 5) ; « La mort n'épargne pas quelqu'un sous prétexte qu'il a des enfants, la mort n'épargne pas quelqu'un sous prétexte qu'il a de l'argent » (chant 11). Et de telles maximes se retrouvent également dans les intermèdes parlés (« Quelle que soit la chaleur, le flatteur est toujours sur pied »).
- 10 Mais si toutes ces séquences fonctionnent effectivement comme des indices d'une parole conforme, puisque collectivement consacrée, d'autres jalons cependant sont déjà posés par l'interprète qui laissent présager que ce qui va se jouer au cours de cette performance n'est pas simplement la reproduction pure et simple des discours patrimoniaux réunis en une habile synthèse. La personnalisation du discours tenu est à l'œuvre, ne serait-ce que par les choix sélectifs opérés par Bamoro Traore. Les chants de l'ouverture sont certes ceux du répertoire patrimonial, mais l'interprète n'a pas retenu n'importe lesquels et l'auditoire qui connaît un peu le contexte peut, dans la sélection comme dans l'agencement, y voir les traces d'une exploitation à des fins beaucoup plus personnelles.
- 11 Ainsi les thématiques du chant 2 (« Chasse ton mauvais chien, la chèvre d'un autre te mordra »), du chant 3 (« Si tu me traites avec considération, je te traiterai moi aussi avec considération, mais si tu me traites avec désinvolture, je te traiterai moi aussi avec

désinvolture ») et du chant 4 (« Chaque jour l'hypocrite salue à n'en plus finir »), ainsi que l'allusion à l'ingratitude dans le chant 5 peuvent toutes être entendues comme des allusions à la situation de Bamoro et aux relations complexes qu'il entretient avec son public. Le chant 2 peut être interprété comme une référence aux attaques des gens de rien (les chèvres) dont, de son point de vue, il s'estime victime, car il n'a pas pris assez de précautions pour se protéger ; le chant 3 peut être vu comme un rappel de la division du public à son égard (ses admirateurs, qu'il respecte, et ses détracteurs, qu'il méprise) ; les chants 4 et 5 comme une allusion aux hypocrites (qui le flattent par devant et le dénigrent par derrière) et aux ingrats (qui apprécient son art, mais ne le récompensent pas à sa juste valeur). Cette hypothèse est d'autant plus plausible que cette série se clôt par le chant 6 dans lequel l'artiste confesse sa volonté de séduction à l'égard de son public : « Il y a un jour pour le public et moi je le cherche ».

- 12 À cet égard, il convient de ne pas oublier que, si la culture orale c'est en grande partie le patrimonial, c'est aussi la créativité (certains chants sont des créations originales sur des critères canoniques⁷) ainsi que la variabilité. Les chants du répertoire repris dans cette ouverture peuvent l'être avec d'infimes variantes qui renforcent cette personnalisation du discours : ajout fréquent de marques de la première personne (chants 2, 3, 6, 8, 9, 10), voire insertion explicite de l'individualisation du locuteur, comme c'est le cas dans les deux chants de salutation adressés à l'auditoire présent :

Chant 7

Chef de quartier, Bassehou⁸, Hé, bonsoir !
Voici que nous les *Traore* nous vous saluons.

Chant 8

Voilà que je te⁹ salue, c'est toi que je salue.
C'est le salut de *Traore Bamoro*.

- 13 De telles insertions tendent évidemment à personnaliser le discours ainsi que la référence constante à la *deixis* de cette performance particulière qu'il s'agisse d'une *deixis* de convention (« tu », « mon ami ») ou surtout d'une *deixis* plus réelle (référence à des personnes présentes ce soir-là). Lorsqu'elles s'appliquent à la réalité, ces références ne sont pas innocentes : elles s'appliquent toujours à des notables (le chef de quartier, le chef de cour) ou encore à moi-même le Blanc, toutes présences destinées à renforcer le prestige de l'artiste :

Chant 8

Le Blanc qui nous a sollicités¹⁰, c'est lui que je salue.

- 14 Il est certes de tradition à l'ouverture du *bàra* de remercier, à l'occasion des salutations conventionnelles à l'auditoire, celui qui a commandé la séance. Mais on remarque néanmoins que je suis défini non par un trait individuel, mais par mon statut de Blanc, facteur de prestige pour l'artiste (j'ai commandé un *bàra* à Bamoro, signe que j'apprécie son art) prestige qui tient à la fois à mon exotisme (je viens d'ailleurs pour entendre Bamoro, il est donc internationalement connu) et du statut stéréotypé du Blanc réputé homme de richesse et de pouvoir. D'ailleurs dans un intermède parlé il ne se gêne pas pour exploiter cette aubaine :

Aujourd'hui, est-ce que nous n'avons pas fait se déranger quatre hommes¹¹ ? Je dis que c'est une affaire d'importance. Si quelqu'un avait dit que les Blancs et moi nous viendrions faire le *bàra* ici, vous auriez dit : mensonge !

- 15 D'une façon générale, les intermèdes parlés, qui dans l'ouverture commentent plus ou moins les chants, sont l'occasion pour l'interprète de reprendre à son propre compte la parole patrimoniale. Cette tactique correspond à un double enjeu pour le locuteur. C'est

une façon de dire : « Voyez, je suis conforme, je pense conforme » puisque je me réfère au répertoire, mais aussi : « Ce dont je parle s'applique à ma situation personnelle ». Et cette situation personnelle qu'il cherche à accréditer à partir des chants du répertoire qu'il a choisis, il la dépeint d'une part comme celle d'une victime des méchants (les hypocrites et les ingrats qui ne reconnaissent pas son art à sa juste valeur), d'autre part comme celle d'un élu comblé de Dieu (chant 10 : « Je dis que si quelqu'un te fait un cadeau, il raconte partout qu'il te l'a fait [...] Si Dieu te fait un cadeau, il ne le dit à personne » ; intermède parlé qui suit ce chant 10 : « Ah oui, si c'était un homme qui m'avait donné le *bàra*, est-ce qu'il ne l'aurait pas repris ? Comme c'est Dieu qui me l'a donné, est-ce que tu ne le vois pas en ma possession ? Si tu as l'intention de le prendre, c'est Dieu qui te prendra ».) Le cadeau divin, reçu par Bamoro, c'est au premier chef bien sûr le *bàra* (n'oublions pas que c'est un genre qui est censé avoir fait l'objet d'une révélation à son maître), mais c'est aussi le triomphe de la séance de ce jour qui éclate aux yeux de tous, confondant ses détracteurs. Il se présente donc à la fois comme persécuté et comblé selon une posture prophétique bien connue. C'est ce que résume le refrain du chant 11 qui clôt l'ouverture : « La prospérité, Dieu ne la donne pas à tous ses esclaves, les trois bienfaits, Dieu ne les a pas donnés à tous ses esclaves » ; sous-entendu, il me les a donnés à moi, Bamoro, en dépit de vos méfaits à mon encontre.

- 16 Il y a là une grande habileté de la part de l'artiste, car il se sert précisément de la religion pour valoriser son statut alors que les « pharisiens » de l'islam lui reprochent justement de l'offenser par des propos grossiers ou irrévérencieux.
- 17 L'ouverture se termine par une séquence parlée qui suit le chant 11. Si l'on considère qu'avec cette séquence l'ouverture est close, c'est parce qu'elle finit par un énoncé significatif qui introduit le chant 12, « **C'est pour cela que le *bàra* a dit :** ». Un tel segment discursif suggère que tout l'énoncé qui va suivre, jusqu'à la fin de la séance, est justement à porter au crédit de ce genre révélé qu'est le *bàra*, ce qui cautionne donc la valeur d'une parole dont Bamoro n'apparaît que comme un humble interprète. Mais comme nous allons le voir, cette référence énonciative par laquelle il se confère une sorte de statut de prophète inspiré ne va pas l'empêcher d'avoir un discours polémique et souvent provocateur.
- 18 Le chant 12, quant à lui, constitue avec la séquence parlée qui le commente une transition entre l'ouverture et la première histoire racontée, qui intervient presque aussitôt après. C'est en effet un chant, toujours à thématique religieuse, évoquant la justice divine et le châtement encouru par le méchant qui trouvera sa « récompense » (antiphrase ironique) si ce n'est dans ce monde, du moins dans l'autre. Or dans le premier récit de Bamoro, il est précisément question d'un méchant qui se trouve puni par Dieu pour sa mauvaise action. En voici le début :

Il était une fois un homme. S'il agissait bien envers toi un jour, le lendemain il te faisait du mal. Cela pourtant ne plaît pas à Dieu. Si tu veux faire le bien, il faut faire le bien, si tu veux être quelqu'un de mauvais, il faut être mauvais, mais pas les deux à la fois.

- 19 Et voici maintenant le résumé de l'aventure qui est arrivée à cet homme et qui fait l'objet de l'anecdote :
- Parti faire un tour en brousse, il vient à avoir soif. Avec l'aide de Dieu, il finit par trouver une petite source qui sourd et qui lui permet de boire. À peine a-t-il fini qu'il a envie de déféquer et, trop paresseux pour s'éloigner, il fait sa crotte dans l'eau. De retour chez lui, il ne retrouve plus le couteau qu'il avait dans sa poche et auquel il tenait beaucoup. En fait, c'est Dieu qui l'aveugle et l'empêche de le

trouver. Il pense donc qu'il l'a perdu là où il s'est accroupi et revient sur ses pas. Arrivé à la source, Dieu le rend encore plus torturé par la soif que la fois précédente. Surmontant son dégoût, il finit par boire cette eau dans laquelle sa crotte s'est décomposée, puis en vomit. Alors ses yeux s'ouvrent et il s'aperçoit que son couteau était toujours dans sa poche. Il comprend alors que c'est Dieu qui a voulu le punir et il se repent.

- 20 En fait, plus que d'un conte du répertoire traditionnel, il s'agit là plutôt d'un apologue, qui est peut-être du cru de Bamoro ou en tout cas du maître qui l'a formé. Je n'ai en effet jamais rencontré d'autre occurrence de cette histoire en dehors du *bàra* ; en revanche, elle est toujours apparue dans les différentes performances de ce genre auxquelles il m'a été donné d'assister. Par sa morale, elle prolonge la posture de l'interprète comme bon musulman, confiant dans la justice divine. Mais en même temps, elle se présente sous un aspect fondamentalement paradoxal par rapport aux habitudes culturelles des *horon*, c'est-à-dire de la société bien-pensante, qui lui confère un caractère de provocation. Elle mêle en effet deux thématiques qui devraient normalement être incompatibles, en juxtaposant des considérations sur l'action d'Allah, qui doit faire l'objet du plus profond respect (et l'on sait combien l'islam rigoriste est chatouilleux sur ce point) et un épisode proprement scatologique avec cette histoire de crotte dont l'association avec l'évocation de Dieu ne peut qu'apparaître blasphématoire¹². Le choc est rendu d'autant plus sensible que le thème scatologique est traité sans euphémisme, le narrateur ayant choisi en dioula les mots les plus crus (*bwo*) pour parler des selles et de la défécation. Il y met même une certaine complaisance pour évoquer le caractère répugnant de la crotte décomposée dans l'eau qui déclenche d'ailleurs les rires de l'auditoire :

Après l'heure de marche qu'il a faite, **la crotte s'est décomposée** et a condamné cette eau. **On dirait qu'on a fait de la sauce à l'intention d'un invité.** Quand il est arrivé, **il a vu sa crotte à la surface de l'eau.**

- 21 Ce n'est pas seulement l'histoire en elle-même qui fait état de ce contraste choquant, aux yeux de la culture dominante dioula, entre les images scatologiques et l'évocation de Dieu, c'est aussi tout le discours annexe qui l'accompagne. En effet le récit ne se déroule pas d'un seul trait. Il est fractionné en quatre épisodes, entrecoupés de chants et de commentaires parlés. Or, à côté des chants à la thématique souvent religieuse, les séquences parlées sont souvent familières sinon grossières avec à nouveau des images se rapportant à la scatologie ou à la sexualité :

Toi, tu¹³ parlais pour te vanter ici-bas : c'est moi qui suis le grand *horon*.
Assurément, **il n'y a pas de crotte de *horon* dans l'autre monde.**

- 22 Ou, plus loin, alors que Bamoro déplore l'ingratitude des gens qui s'étend jusqu'au sein de la famille :

Même ton propre fils, c'est l'un de tes ennemis. (...) Ce grand gaillard, tu lui trouves une femme, tu le nourris, lui et sa femme, et **c'est ta pine¹⁴ qui s'est retournée contre toi.** Si tu ne l'avais pas engendré est-ce que tu aurais eu autant de problèmes ? C'est pour cela qu'il ne faut pas te vanter aujourd'hui de ton enfant.

- 23 Mais si l'interprète s'expose personnellement dans son discours, par une provocation volontaire, ce n'est pas seulement à propos de la question d'un registre inapproprié par rapport au thème éthico-religieux qu'il aborde. Il cherche aussi à personnaliser au maximum le discours patrimonial au profit d'une polémique qu'il prend plaisir à entretenir à ses risques et périls. C'est pourquoi les chants qu'il a insérés entre les séquences narratives de l'apologue, qui fonctionnent comme des échos illustratifs de l'épisode narratif qu'ils annoncent ou prolongent, s'ils prennent effectivement en

charge un discours moral « politiquement correct », peuvent pour la plupart recevoir une interprétation de circonstance. Ainsi en va-t-il d'un refrain qui revient six fois, avec quelques variantes, dans divers chants intermédiaires, plus ou moins développés, dont l'archétype est en gros le suivant :

Si tu fais le bien aujourd'hui et que personne ne le reconnaît,
Dieu, lui, t'en sera un jour reconnaissant.

- 24 Dans le contexte où il est énoncé, ce distique peut recevoir une double interprétation circonstancielle. Il nous donne en effet à comprendre :

- 25 D'une part : moi, Bamoro qui ai toujours fait le bien, vous pouvez constater aujourd'hui que, grâce à Dieu, je trouve enfin ma récompense dans le triomphe de mon art, définitivement consacré par la commande du Blanc. L'artiste revient en effet à plusieurs reprises sur la caution que lui apporte mon intérêt pour le *bàra* comme dans l'intermède chanté qui fait la transition entre le premier épisode (qui se clôt par la défécation de l'homme dans le trou d'eau où il s'est désaltéré) et le second (celui où il constate la perte de son couteau) :

Chant 15

Regardez le petit *bàra* de rien du tout de Bamoro¹⁵,
Ne vous moquez plus du petit *bàra* de rien,
Je sais que ce n'est pas une chose pour rire.

- 26 Commentaire parlé : Oui, ce n'est plus un sujet de plaisanterie. Oui, eh bien **est-ce qu'aujourd'hui le Blanc n'est pas devenu un de mes élèves ?**

Chant 14 ter

Si tu fais le bien et que personne ne le reconnaît,
Dieu, lui, t'en sera reconnaissant
**Le Blanc a bien agi,
Bamoro te remercie.**

- 27 D'autre part, *a contrario*, si Dieu est reconnaissant du bien qu'on fait, il est aussi comptable du mal dont on est l'auteur, ainsi que le suggère le commentaire parlé qui suit la première occurrence du distique :

Si tu agis bien, dans l'au-delà tu en auras le profit, mais si tu agis mal... Je te jure par Dieu que le grand malfaiteur sera complètement mort, sa cour ne sera jamais pleine. [...] Ce ne sont que les chèvres qui pleurent chaque jour dans sa cour. Oui, il n'y aura jamais aucun enfant dans sa cour pour construire sa maison.

- 28 Le motif récurrent fonctionne donc à la fois comme une illustration de l'élection de Bamoro aux yeux de Dieu et comme une menace à l'égard des méchants, ses ennemis.

- 29 Pour bien rendre évidente cette élection, l'artiste se livre, dans ses commentaires parlés, à une interprétation de certains événements survenus à Kong l'année précédente. Un arrêté préfectoral, qui n'était que l'application d'une décision prise au niveau national dans le cadre d'une politique de rénovation de l'habitat, avait stipulé que les anciennes maisons construites en torchis de terre devaient être détruites pour être remplacées par des constructions en parpaings. Or la mesure avait commencé à se concrétiser par la destruction de la maison de Bamoro Traore, ce qui, à l'en croire, avait provoqué les sarcasmes de ses ennemis qui auraient dit que c'était bien fait pour lui :

Oui, si tu n'as pas eu de problème au village, tu ne connaîtras ni ton ami ni ton bienfaiteur. [...] Je dis que c'est sur le malheureux que les problèmes commencent toujours à tomber au village. Ainsi c'est avec moi, Bamoro, qu'a commencé la démolition des maisons du village. [...] Quelle est la situation aujourd'hui¹⁶ ? On m'a dit que c'était bien fait pour moi. Aujourd'hui est-ce que ça n'a pas été bien fait pour nous tous ?

- 30 Maintenant que l'entreprise de démolition a progressé, il prend donc sa revanche : non seulement les autres ont été rapidement logés à la même enseigne que lui en voyant leur maison détruite par la contrainte, mais avec la présente séance son triomphe éclate aux yeux de tous puisqu'il a pu faire reconstruire une maison plus belle que la précédente et qu'en outre, le Blanc est devenu l'un de ses disciples. Celui que ses détracteurs prétendaient abandonné de Dieu à cause de son impiété sacrilège, comme semblait en témoigner la démolition de sa maison, se retrouve donc en réalité béni de Dieu et ce sont ses contempteurs qui sont confondus. Voilà le raisonnement implicite qui est à déduire de son discours.
- 31 Le thème de l'ingratitude et de l'hypocrisie qui, au bout du compte, sont toujours à terme punies par Dieu, tandis que le juste, malgré les jalousies malveillantes qu'il suscite et les déboires passagers qui peuvent en découler, finit quant à lui par être récompensé et par triompher, va se prolonger tout au long de la séance, constituant en quelque sorte le fil rouge du discours autour duquel l'interprète brode plus ou moins. On le retrouve dans la majeure partie des chants ainsi que dans six des huit récits qui succèdent au premier. En soi, le développement *ad nauseam* de ce thème n'engage pas, pour le locuteur, une parole risquée, puisqu'elle correspond à un point de vue largement consensuel : la preuve, largement plus de la moitié des chants qui s'y rapportent sont attestés, avec quelques menues variantes, dans les répertoires d'autres genres chantés ; de même six des huit récits qui succèdent au premier sont connus dans les répertoires de contes, de récits de chasse et de récits étiologiques.
- 32 La seconde histoire, donnée en quatre épisodes raconte l'ingratitude et l'hypocrisie du vautour envers le grand chasseur Bafélémoni.
- Celui-ci est pourtant son principal pourvoyeur de nourriture, puisqu'il lui donne l'occasion de se repaître des restes de l'abondant gibier qu'il tue. En remerciement le vautour lui assure que le jour de sa mort, si elle doit arriver en brousse, par reconnaissance, il veillera personnellement à ce que ses funérailles soient dignes. Sur les conseils de Hyène, Bafélémoni fait semblant d'être mort. Le vautour arrive alors, insulte le cadavre et se réjouit de pouvoir le dépecer. Tandis qu'il s'approche, le chasseur le saisit par le cou qu'il a le temps de déplumer avant qu'il ne s'enfuie. C'est ce qui explique l'aspect du vautour aujourd'hui.
- 33 Dans la séance que nous avons retenue comme référence pour évaluer les prises de risque dans la prise de parole, cette histoire du vautour n'ira d'ailleurs pas à son terme. Elle s'arrête à la promesse faite par le vautour au chasseur et l'artiste, dans le feu de sa performance, oublie de la terminer. Cela n'a guère d'importance puisqu'il s'agit d'un récit de chasse bien connu et que tout l'auditoire en connaît la fin.
- 34 Cet oubli est certainement dû à la stratégie de développement narratif adoptée par Bamoro à partir de ce second récit. Non seulement il fractionne ses histoires en plusieurs épisodes entrecoupés de chants et de commentaires, mais il a recours à une technique d'emboîtement (il enchâsse carrément une histoire à l'intérieur d'une autre) ou de tuilage (il commence une nouvelle histoire alors qu'il n'a pas encore terminé la précédente). C'est ainsi que le deuxième récit, interrompu par d'autres, restera toujours en suspens. Cette technique permet à l'interprète d'avoir une sorte de mosaïque narrative où se mélangent les tons en faisant voisiner l'apologue éthique et l'épisode paillard ou grossier, ce qui convient bien à son propos baroque.
- 35 Ainsi le troisième récit, derrière sa métaphore animalière, est une histoire sérieuse à la portée quasi philosophique :

Il y a pénurie de viande en brousse. Hyène finit par en trouver et la sépare en trois tas. Sur ces entrefaites arrive Lion qui lui conjure de lui donner une part de cette viande. Hyène refuse, arguant qu'il est dans l'impossibilité de le faire, ayant déjà trouvé une destination à chacun de ses tas : le premier tas va lui servir à s'acquitter d'une dette, le second à ouvrir un crédit. Quant au troisième tas, il envisage de le jeter. Lion s'indigne du refus à son endroit alors que Hyène lui annonce son intention de jeter un des tas. Hyène lui donne la clé de l'énigme contenue dans ses propos. Il va donner un tas à ses parents, ce qui lui permettra de s'acquitter de sa dette envers eux pour les soins qu'ils lui ont prodigués enfant ; il donnera un autre tas à ses enfants, ce qui lui ouvre un crédit pour ses vieux jours, car il compte sur leur reconnaissance. Le troisième tas, il va le donner à ses épouses et il sait qu'il est gaspillé, car les femmes sont par nature ingrates et elles ne lui en sauront aucun gré.

- 36 Mais en son milieu, cet apologue est farci d'un quatrième récit, plus court et donné d'un bloc, qui appartient au répertoire classique des captifs domestiques (*woloso*) qui ont en charge la récitation des contes burlesques par leur grossièreté.

C'était au temps où les animaux se partageaient les pines¹⁷. Le phacochère dit qu'il n'en veut pas, que cela crée trop de problèmes. Les autres animaux insistent et le phacochère se sauve. Alors on la lui jette et elle vient se planter là¹⁸. C'est pour cela qu'à la différence des autres où elle est en général cachée, la pine du phacochère est bien en évidence, comme une boîte à tabac. Mais il a découvert le plaisir du sexe et quand il monte sur sa femme, il reste en elle la journée entière, ne retirant même pas sa pine pour pisser. Il ne mange pas, sa femme non plus. S'il remue trop, ça risque de sortir et, tu vois, ça fait du bruit comme ça : *yewe, yewe, yewe*¹⁹.

- 37 Comme pour la première histoire, la grossièreté de ce bref récit est renforcée par les commentaires qui l'émaillent tout au long qui insistent à plaisir sur les allusions graveleuses. Lorsqu'il commente le refus du phacochère de se voir attribuer un appareil génital, il prend par exemple l'auditoire à témoin :

— Bamoro : Tu ne peux pas avoir un machin comme ça et avoir la paix.
 — Takatu : Pas du tout.
 — Bamoro : Est-ce que vous ne voyez pas à quel point la pine vous fatigue ?
 — Takatu : Oui, c'est un esclavage.
 — Bamoro : Si tu as une femme et qu'elle n'a pas mangé, est-ce que tu peux la toucher ?
 — Takatu : Tu ne peux pas.
 — Bamoro : Il faut aussi que tu la laisses aller dormir dans sa famille. Pendant ce temps-là ta pine ne peut pas manger de l'herbe. C'est forcé que tu aies une tâche difficile.

- 38 Les cinquième et sixième récits sont quant à eux des histoires morales et sérieuses. La première est une histoire édifiante qui sert de contrepoint aux autres et qu'on ne rencontre dans aucun autre répertoire connu. Elle semble donc propre au *bàra* et est probablement une invention de Bamoro Traore ou de son maître Ba Musa Watara :

C'est l'histoire d'un pauvre vieux et d'une pauvre vieille. La vieille surtout est compatissante avec les malheureux qu'elle nourrit. L'un d'entre eux, portefaix immigré au chômage, l'aide à porter ses bagages quand elle vient proposer ses produits au marché en échange de nourriture. Un jour, il trouve un sac avec 100 000 francs CFA et les remet au mari de la vieille qui les accepte comme un prêt devant témoins et ouvre un commerce grâce à cet argent. Plus tard, lorsque le portefaix, d'origine nigérienne, veut rentrer chez lui, le vieux lui remet son argent, car son commerce a prospéré, si bien que tout le monde est gagnant.

- 39 Avec cette histoire, on reste plus ou moins sur le même thème, mais cette fois, au lieu que ce soit l'ingratitude qui soit dénoncée, c'est la gratitude et l'honnêteté qui sont

vantées comme des qualités trop rares. En revanche, le sixième conte est à nouveau une illustration de l'ingratitude, de l'hypocrisie et du manque de solidarité :

Lorsque celui qui nourrit habituellement la basse-cour est en retard pour apporter la ration de termites, les poulets affamés oublient toute reconnaissance, l'insultent et souhaitent même sa mort. Mais quand il arrive, ils changent de discours et s'accusent les uns les autres des insultes proférées à son endroit.

- 40 Les récits 7 et 8 sont tuilés, le 8 commençant avant la fin du 7, mais finissant après lui. Le premier est un conte connu opposant Lièvre et Tortue qui ont un différend à propos d'une fille :

Les animaux se réunissent pour lire et commenter le Coran. C'est le tour de Tortue qui refuse. Vient donc le tour de Lièvre qui, dans son prêche, provoque constamment et sournoisement Tortue : cette année sera difficile, mais pas pour tout le monde, pour ceux qui ont une peau en écorce (allusion à la carapace) ; mais pas pour tous ceux-là, pour ceux qui ont une carapace sur le dos et sur le ventre comme une caisse ; mais parmi ceux-là elle sera surtout difficile pour ceux qui ont une tête qui ressemble à un gros orteil. La provocation finit par exaspérer Tortue qui insulte Lièvre « il y a de la merde sur ta queue »,

encore une note scatologique.

- 41 On saisit bien la morale implicite : la médisance sournoise (comme celle dont Bamoro se prétend victime) est facteur de discorde. Le thème de l'hypocrisie (au lieu de dire les choses en face, on les dit de façon détournée), déjà à l'œuvre dans le conte des poulets qui n'assument pas leurs médisances, vient donc s'ajouter à celui de l'ingratitude en cette fin de séance puisque c'est encore lui qui fait l'essentiel du conte animalier qui clôt la série :

Le margouillat cherche à plonger sur la fourmi pour la manger, mais dérape et tombe à côté. Quand celle-ci l'interroge, il nie lui avoir voulu du mal.

- 42 Le margouillat est la métaphore des adversaires de Bamoro. Comme eux, il loupe son coup, mais après son échec, il feint l'innocence.
- 43 Entre ces deux contes, attestés comme tels, encore une histoire burlesque et paillarde, dans la veine du répertoire des captifs, qui met en scène Cabri et Bélier, tous deux commerçants, en visite chez les prostituées à Koumassi au Ghana. Tout le sel de l'anecdote, très brève et assez décousue (il n'y a pas vraiment d'intrigue construite), vient du fait que les deux compères ne parlent pas l'anglais et ne comprennent pas ce qu'on leur dit quand ils veulent se renseigner sur le prix de la passe. C'est l'occasion pour l'interprète de multiplier onomatopées et gestes obscènes surtout dans la phase finale de l'histoire lorsque Cabri dépité décide de retourner chez les siens :

Cabri a donc sauté et est parti en disant [...] : je retourne me marier chez mes mères. Vous avez remarqué que le cabri ne quitte jamais les siens ? [...] Comme sa mère, Cabri aime beaucoup sa femme [...] Vous avez remarqué que sa tête sent fort ? Il n'accepte pas que sa femme verse la pisse par terre. Oui, il dit que c'est gaspiller une bonne chose. C'est à cause de ça que la tête du cabri sent fort. Quand sa femme pisse, il met sa tête en dessous, comme ça²⁰. Quand ça coule sur sa tête, il fait ça avec son museau²¹. [...] Peut-on dire après cela qu'il n'est pas bon avec sa femme ?

- 44 Tous ces récits éclatés et entremêlés ne sont là que pour prendre une valeur de circonstance, qu'il s'agisse des apologues à fonction éthique ou des contes burlesques et paillards.
- 45 Les premiers illustrent et valident en même temps, par leur valeur patrimoniale, la situation de Bamoro, du moins telle qu'il veut la faire accréditer, celle d'un martyr de l'art injustement et sournoisement vilipendé par des pharisiens hypocrites. Il est

comme Bafélélori, le chasseur victime des « vautours » qu'il nourrit non pas de gibier, mais de son art ; comme Hyène qui gaspille sa viande en en abandonnant une part à ses ingrates épouses, lui aussi dispense son talent en pure perte à une partie du public qui ne lui en sait aucun gré ; comme l'infortuné qui nourrit les poulets, lui aussi se voit insulté par les hypocrites qui consomment son art avec avidité tout en le dénigrant derrière son dos. Il est la cible de médisances détournées de la part de ceux qui se retranchent derrière la religion comme Tortue l'est de la part de Lièvre qui commente le Coran. Il met en échec les attaques de ses ennemis, comme Fourmi le fait à l'encontre de Margouillat. En revanche, il est l'homme juste qui pratique la solidarité et respecte ses engagements comme le sont le portefaix et le vieillard du conte.

46 Quant aux récits du second type, ils sont là pour montrer que Bamoro ne lâche rien. La mauvaise réputation qui lui est faite, celle de « vaurien », dit-il dans ses commentaires, tient à ce que les bien-pensants lui reprochent de mêler dans son spectacle des thèmes moraux ou sacrés à des propos impies et tabous au regard de la bienséance qui le ravalent au rang des captifs domestiques (*woloso*) et sont indignes d'un honnête homme (*horon*). Selon eux, en agissant ainsi, ce n'est pas seulement lui, mais toute la classe des *horon* à laquelle il appartient, tout *sonangui* qu'il est, qu'il déshonore. Devant de tels reproches, l'artiste aurait pu reculer, rentrer dans le rang en adoptant un discours d'ensemble plus conforme. Au contraire, il en rajoute dans la provocation avec ses histoires burlesques qu'il raconte avec une diction et une gestuelle particulièrement impudiques, à la manière des *woloso*.

47 La petite centaine de chants qui entrecoupent ces récits et dont un nombre non négligeable revient plusieurs fois (souvent six ou sept), comme des sortes de leitmotiv, même si beaucoup proviennent de répertoires patrimoniaux, sont utilisés pour la plupart avec la même valeur circonstancielle que les récits. Ainsi, lorsque l'interprète chante au vingtième chant,

Faire le bien est difficile, mais il faut le faire,
Même à celui qui n'est pas reconnaissant

48 il fait évidemment allusion à la fonction positive de son art auprès du public et à la fraction de ce public qui le dénigre. D'ailleurs, dans beaucoup de ces chants, la première personne est présente pour montrer qu'il assume personnellement ces énoncés de la mémoire collective :

Dieu n'a pas fait de moi ce que voulaient en faire les méchants aux dents blanches²².
(Chant 23)

49 Si Dieu protège ainsi Bamoro, c'est parce qu'il est pieux en dépit de ce que prétendent ses ennemis, même si contrairement à certains, il n'étale pas sa foi et la pratique dans la plus grande discrétion :

Ma piété musulmane, je n'en parle pas à celui qui ne la connaît pas. (Chant 24)

50 Pour attester cette foi, un quart des chants interprétés environ ont une thématique religieuse revenant en général sur la bonté de Dieu envers le juste, prenant parfois la forme d'une prière :

Que Dieu n'exauce pas le souhait de l'ennemi de Bamoro. (Chant 36)
Si le bienfait se trouve au lever du soleil
Que Dieu nous le donne !
Si le bienfait se trouve au coucher du soleil
Que Dieu nous le donne ! (Chant 55)

- 51 Les autres chants, pour une bonne part, sont composés de sentences sapientiales connues traitant des dégâts causés par la discorde et la jalousie en différents contextes (le village, la famille, le couple etc.) et, à l'inverse, des bienfaits de la bonne entente et de la solidarité. S'il n'y a pas grand risque, en principe, à énoncer ces propos consensuels, la valeur circonstancielle qui leur est conférée dans ce contexte particulier expose cependant davantage leur auteur, d'autant qu'il personnalise parfois ces chants à des fins ouvertement polémiques comme au chant 40 :

Aujourd'hui, être un *woloso* vaut mieux que d'être un faux *horon*.

- 52 On accuse Bamoro de se conduire comme un *woloso* (captif), eh bien ! loin de faire amende honorable, il revendique son attitude, en laissant entendre que la grossièreté imputée aux *woloso* est moins immorale que l'attitude des prétendus honnêtes hommes (*horon*, statut de naissance) qui, tels les pharisiens, donnent le change en affichant publiquement leur bonne conduite et en faisant le mal par derrière. Prenant appui sur l'accusation dont il est l'objet, à savoir se conduire avec l'impudeur des captifs, en d'autres termes comme un « vaurien », il interpelle nommément son deuxième acolyte, le plus jeune, Ba Siriki Traore, le sommant de choisir entre lui et ses détracteurs :

Moi, je te dis de choisir,
 Petit frère Ba Siriki, il faut choisir
 [...]

 On ne peut pas avoir une amitié durable avec un effronté,
 On ne peut pas avoir une amitié durable avec un homme comme un chien.
 Quant à moi, je ne cherche pas à te pousser dans une mauvaise affaire.
 C'est le démon de tes amis qui risque de t'entraîner dans une mauvaise aventure.
 Si tes ennuis ne proviennent pas d'eux, ils ne proviendront pas de moi, Bamoro.
 Je dis que nous sommes liés l'un à l'autre,
 Comme le gri-gri et sa corde.
 Oui, Ba Siriki, c'est Ba Siriki qui est mon petit frère.
 Celui qui provoque Ba Siriki, je l'expédie en enfer. (Chant 44)

- 53 Il s'agit là d'une création intégrale. Bamoro fait mine d'engager son disciple à le quitter s'il est effectivement un vaurien. Comme il sait pertinemment que Ba Siriki ne le quittera pas, c'est une sorte de démonstration *a contrario* : le choix de Ba Siriki de se faire son disciple est la preuve que Bamoro n'est pas le vaurien qu'on dit, ainsi qu'il le souligne dans un commentaire ironique parallèle :

Tenez, ce jeune homme qui tape le fer²³, il vient de Karawa, sinon, moi je ne le connaissais pas ici à Kong. Je l'ai vaguement connu à Katiola. Comme il a vu que nous nous conduisions avec effronterie, est-ce que ça ne l'a pas décidé à venir taper le fer avec nous ?

- 54 Et, puisqu'il estime avoir ainsi démontré qu'il n'est pas un vaurien, loin de céder, Bamoro affirme au contraire sa détermination à continuer le *bàra* en dépit des attaques dont il est l'objet :

C'est ma mère qui m'a appris à me promener la nuit,
 C'est mon père qui m'a appris à me promener la nuit²⁴,
 Tant que les jeunes filles ne cesseront pas leur promenade du soir,
 Nous ne cesserons pas la nôtre non plus.
 [...]

 Tant que les méchants ne cesseront pas leur promenade du soir,
 Nous ne cesserons pas la nôtre non plus.
 Tant que les sorciers ne cesseront pas leur promenade du soir,
 Nous ne cesserons pas la nôtre non plus. (Chant 68).

55 Il enfonce le clou au chant 69, après une espèce d'autobiographie en forme de panégyrique :

C'est l'oiseau de Médine, l'oiseau de Médine²⁵,
 Je vous souhaite le bonsoir, voici le jour de l'oiseau de Médine (Refrain)
 Je suis né un mauvais jour.
 C'est dans ce village que ma mère m'a mis au monde,
 Mon père est parti chez un marabout,
 Refrain
 Ma mère est entrée chez le marabout,
 Refrain
 Le marabout a consulté les oracles,
 Refrain
 Ton enfant grandira dans ce village,
 Refrain
 Il ne sera pas aimé de tout le monde,
 Refrain
 Il sera aimé par les femmes,
 Refrain
 Il ne sera pas aimé par les hommes.
 Refrain
 Il faut que tu sacrifies un bélier à grosse tête.
 Refrain
 Ma mère a fait ce sacrifice.
 Refrain
 Bamoro a grandi dans ce village.
 Refrain
 Dieu a d'abord fait de moi un tapeur de dyembé.
 Refrain
 J'ai été neuf ans tapeur de dyembé.
 Refrain
 Ensuite, j'ai abandonné cette activité.
 Refrain
 Un jour que j'étais couché dans ma maison,
 Refrain
 Le *yànbara*²⁶ est venu frapper à ma porte,
 Refrain,
 J'ai répondu *naamu*²⁷ ?
 Refrain
 Le *bàra* est entré dans ma maison,
 Refrain
 Et est venu se poser près de ma tête,
 Refrain
 Je voulais toucher le *bàra*.
 Refrain
 Le *bàra* a dit : Bamoro,
 Refrain
 Si tu veux faire le *bàra* dorénavant,
 Refrain
 Il ne faut pas que la peur soit sur ton visage.
 Refrain
 Il ne faut pas avoir peur des sorciers,
 Refrain
 Il ne faut pas avoir peur des méchants vieillards,
 Refrain
 Il ne faut pas avoir peur du riche.

Refrain

Même si le ciel tombe sur la terre,

Refrain

Bamoro ne cessera de faire le *bàra*.

Refrain

Si les femmes ne cessent pas leurs activités,

Refrain

Bamoro ne cessera pas de faire le *bàra*.

Refrain

Si les marabouts n'abandonnent pas leurs livres,

Refrain

Bamoro ne cessera de faire le *bàra*.

Refrain

Si les sorciers ne cessent de jeter leur sort,

Refrain

Bamoro ne cessera de faire le *bàra*.

Refrain

Même si le ciel tombe sur la terre,

Refrain

Nous ne cesserons de faire notre *bàra*.

- 56 D'ailleurs, il a confiance en son destin et prophétise qu'avec l'aide de Dieu, son succès qui éclate aujourd'hui sera durable :

Père, je dis que mon étoile ne tombera pas

Grâce à Dieu et à mon père, mon étoile ne tombera pas.

Mon ami Basumu, je dis que mon étoile ne tombera pas.

Tant que Bamoro ne sera pas mort, mon étoile ne tombera pas. (Chant 84)

- 57 Dans ses chants, pour contrer sa réputation de « vaurien », il multiplie les autopanegyriques, assurant ainsi sa propre glorification :

Nous disons que, pour danser, il ne s'agit pas d'être un vaurien (ter)

Depuis que je suis dans mon état de vaurien,

Je sais en tout cas que je n'ai jamais rien volé en ce monde.

Il ne faudrait pas que Dieu exauce le souhait de mon ennemi.

L'or et l'argent font la parure,

Mais si ton caractère est bon, tu n'en as plus besoin. (Chant 61)

Il y a le faiseur de danse en pays *dyimini*²⁸

Et il y a le faiseur de danse au cœur de Kong.

Même si tu es considéré à l'égal de Bamoro,

Je sais que ton talent est loin de valoir celui de Bamoro.

Qu'est-ce que je vais dire aujourd'hui

Et qu'est-ce que je vais laisser de côté ? (Chant 62)

- 58 Dans le dernier distique, l'artiste feint de s'interroger sur ce que va être son improvisation dans la suite de la séance. Dans le contexte particulier du chant, il participe encore à l'autoglorification, car c'est une façon de rappeler que son talent tient à ses qualités d'improvisateur hors pair. Dans le contexte polémique général, ce distique sonne aussi comme une sorte de menace. Il peut en effet être interprété de la façon suivante : « Quelle révélation vais-je faire ? Quels comptes vais-je régler aujourd'hui ? C'est ce que vous allez voir. » Progressivement, la proclamation du prestige régional s'étend à l'échelle nationale :

Les fruits du gombo ne peuvent pas être plus longs que celui qui les cueille²⁹

[...]

Tous les Ivoiriens connaissent Bamoro,

Abidjan est une capitale où tout le monde connaît Bamoro,

Daloa est une capitale où tout le monde connaît Bamoro,

Bouaké est une capitale où tout le monde connaît Bamoro,
 Korogho est une capitale où tout le monde connaît Bamoro,
 Sur tout le territoire de la Côte d'Ivoire, tout le monde connaît Bamoro,
 Les enfants comme les vieux, tout le monde connaît Bamoro,
 Les fonctionnaires et les commis, tout le monde connaît Bamoro,
 Le sous-préfet, le commandant, tout le monde connaît Bamoro. (Chant 65)

- 59 Lorsque l'actualisation des chants à des fins circonstanciées n'est pas aussi nette, les commentaires parlés qui les encadrent et qui le plus souvent les glosent, sont autant de béquilles didactiques pour ouvrir les yeux de l'auditeur qui ne ferait pas le rapprochement entre ce qui est chanté et la situation personnelle de Bamoro,

qu'il s'agisse de son talent et de ses dons exceptionnels :

C'est Musa de Bugu³⁰ qui m'a enseigné. Le jour où il a commencé à m'apprendre le *bàra* était un vendredi soir³¹. Nous sommes allés sur la route qui va de Bugu à Sogolon et nous avons commencé à répéter sous un grand arbre³². Les chants que nous avons appris à ce moment-là, je les retiens jusqu'à maintenant. Si je fais le *bàra* avec tous ces chants, je peux chanter du vendredi au lundi sans que j'aie mal à la tête.

qu'il s'agisse au contraire du martyre qu'on cherche à lui faire endurer sans succès :

Si quelqu'un te voit faire quelque chose, il va faire tout son possible pour que tu abandonnes cette activité et qu'il prenne ta place³³. Ainsi, moi, quelle souffrance n'ai-je pas eue dans ce village ? « Le danseur de *bàra* n'a pas longue vie... le danseur de *bàra* meurt vite³⁴ ». Il y a eu beaucoup de morts depuis et pourtant ils ne faisaient pas le *bàra*. [...] De ceux qui me disaient cela, beaucoup sont morts et m'ont laissé en ce monde. Tant que le jour de ma mort ne sera pas arrivé, je ne serai pas mort³⁵.

qu'il s'agisse encore de sa réussite présente reconnue à l'extérieur et non chez lui, sur le thème bien connu « nul n'est prophète en son pays » :

— Bamoro : Ah oui, le *bàra* d'aujourd'hui est pour le Blanc, il n'appartient pas à Bamoro. L'endroit où ces chansons iront par la suite, je mourrai sans y être jamais allé [...]. Je n'ai pas été à l'école, je ne sais pas lire, qu'est-ce que j'irais faire en France ? [...] C'est un souvenir qui s'en va là-bas. Même après ma mort, vous aurez son cinéma ici...

[...]

Mes frères, mourir et laisser un nom vaut mieux que d'avoir une longue vie et de n'avoir rien fait. Le Blanc est là devant moi et il veut avoir mes chants pour les emmener avec lui. [...] C'est pour quelqu'un de ma valeur qu'il est ici aujourd'hui [...] Il m'a cherché au moins sept fois. C'est ma renommée qui a attiré ici l'étranger. Je ne peux pas laisser les étrangers dans le village et abandonner le *bàra*. [...] Il donnera de mes nouvelles là-bas : c'est un danseur de Kong que les habitants de son village prennent pour un vaurien. [...]. Mais si vous dites que je suis un vaurien, c'est devenu comme de l'huile de palme sur moi, je n'ai qu'à frotter ça, je n'en tiens pas compte.

[...]

Nous étions à Abidjan. Avant-hier, un ministre m'a fait appeler. Il a dit : « Traore, nous ne voulons pas avoir de regrets. Toi, tu fais le *bàra* et je ne te vois pas d'apprenti à Kong. Le jour où tu ne seras plus là, les paroles de tradition, nous les entendrons auprès de qui ? » [...] Dans notre pays, je ne vais pas de moi-même aller chercher quelqu'un pour lui demander de venir apprendre puisque, chez nous, on dit que le danseur est un vaurien. [...] À une certaine époque, le gouverneur, celui qui avait placé Houphouët comme ministre, s'appelait Pierre Messmer. Il m'avait dit qu'il me donnerait un billet pour que je vienne faire du théâtre à Paris. [...] En tout cas, moi, je ne demanderai pas à l'enfant de qui que ce soit de m'approcher, afin qu'il ne devienne pas un vaurien. Vous n'avez qu'à me laisser dans mon coin et vous, rester dans le vôtre. [...]

— Takatu : On ne mange pas vos crottes.

— Bamoro : Vous avez des femmes, moi aussi. Tu as des enfants pour faire tes commissions, moi aussi. Tu sors ta pine pour pisser, moi aussi.

Réussite particulièrement visible si on la compare à celle des autres :

Aucun de ma génération n'est monté sur une mobylette ici [...]. Je ne parle pas de ceux à qui leur père en a donné une, je parle de ceux qui l'ont achetée de leur sueur. [...] Aucun de ma génération n'a dormi dans une maison à toit de tôle avant moi ici³⁶. [...]

— Bamoro : De tous ceux qui se sont fait battre par la pluie³⁷ en même temps que moi, aucun n'a une situation meilleure que la mienne, sauf peut-être Badaguma Baro³⁸ : Dieu lui a permis de faire le pèlerinage à La Mecque³⁹. Sinon, de tous les autres qui se sont fait battre par la pluie en même temps que moi, aucun ne me dépasse aujourd'hui.

— Takatu : Ah oui, ils sont tous derrière toi.

— Bamoro : Qu'est-ce qu'être riche ? Avoir des femmes ? J'en ai trois, bientôt quatre.

— Takatu : C'est qu'il faut les nourrir.

— Bamoro : Il y a des célibataires, ils ne peuvent même pas se nourrir eux-mêmes. Sauf, leur pine bien sûr. Ah oui, ça, sa pine, il la nourrit⁴⁰ ! Enfin, parfois il ne la nourrit pas toujours bien. Parce que si tu ne satisfais pas tous les caprices d'une femme, tu ne pourras profiter d'elle à satiété.

[...] Il y en a certains dans ce village qui se croient mieux que nous les danseurs : or j'ai trois femmes, mes enfants vont jusqu'à huit aujourd'hui. Je nourris tout ce monde-là maintenant. Est-ce que je n'ai pas des raisons de rendre grâce à Dieu ? Si tu dis que celui-là⁴¹ est un vaurien, est-ce que ta bouche ne fait pas caca⁴² ? [...] Je rends grâce à Dieu. Ce sont des choses pareilles dont j'aime me vanter. Si tu n'es pas aimé des hommes, Dieu, lui, t'aime. Il n'y a pas d'épine dans la crotte, mais si tu marches dedans, tu boites⁴³.

Réussite qui est aussi le signe annoncé de son triomphe complet sur ses adversaires :

— Bamoro : Tous les jeunes qui maintenant veulent s'attaquer à moi, ils porteront la chemise de la honte avant de mourir. [...] Ils cherchent eux-mêmes le bois pour se brûler, la corde pour s'attacher [...]. Ah oui, c'est pour cela, grâce à Dieu, si quelqu'un veut me chercher querelle en disant que sa grand-mère connaissait la sorcellerie, qu'il fasse attention ! Ma grand-mère à moi n'était pas sorcière, mais ceux que j'ai fréquentés sont plus forts que sa grand-mère. [...] on m'a souvent menacé : « le danseur de bàra sera brûlé, le danseur de bàra va mourir ».

— Takatu : On croirait que l'enfer leur appartient

— Bamoro : Les enfants de certaines personnes qui ont appris à lire le Coran, là, devant cette porte tout près⁴⁴, quand ils ont quitté Kong, ils ont voulu mettre le bàra dans leurs bagages en disant ce que Bamoro a fait, je vais le faire. Ils ne peuvent pas⁴⁵. [...] On les a envoyés à l'école coranique, mais leurs livres restent chez eux. Ce sont les cafards qui les mangent. Ils ne connaissent pas le Coran. Ils n'ont pas fait fortune, ils n'ont même pas trouvé leur voie. [...] Ils ne sont pas morts, ils sont encore là, mais pour eux, mieux vaudrait être mort. Quant à moi, vous voyez, Dieu ne me tue pas. J'ai déjà construit trois maisons. La quatrième est à Gbanyakoro.

- 60 Pour parachever le raisonnement, l'interprète se lance enfin dans le récit détaillé de son apprentissage auprès de Ba Musa Watara, le présentant comme une initiation, ce qui lui donne le statut d'élue, élection sanctionnée et par son maître et par la transcendance, ce qui l'amène à conclure :

La façon dont j'ai appris le bàra, c'est comme je viens de vous le raconter. Aussi ne vous imaginez pas que vous allez faire pareil. Qu'on ne me provoque pas, celui qui me provoquera, il piétinera dans la crotte de son adversaire.

61 On voit donc que ce spectacle très particulier fonctionne suivant un système d'emboîtement très habile de deux grands niveaux de discours :

- un discours qui puise essentiellement à plusieurs répertoires patrimoniaux (contes, proverbes, différents genres chantés). L'interprète les utilise habilement à des fins personnelles en leur conférant une valeur circonstancielle se rapportant plus ou moins explicitement à son propre cas. Grâce à ce subterfuge, il est plus difficile à ses détracteurs de contester ces énoncés, puisque les prédicats exprimés sont censés représenter une parole consensuelle consacrée par la tradition ;
- un discours assumé plus personnellement qui reprend ces thèmes patrimoniaux et qui les glose pour favoriser cette interprétation circonstancielle. La parole patrimoniale est donc en quelque sorte mise au service de la plaidoirie de Bamoro pour justifier l'exercice de son art.

62 Il y a donc déjà dans l'ensemble de l'énoncé d'une telle performance un premier degré de tension entre une parole déléguée derrière laquelle on s'abrite (ce n'est pas moi qui parle, c'est la tradition) et une parole assumée (c'est moi, l'artiste béni de Dieu, qui parle) par laquelle l'interprète s'expose dans le cadre d'une polémique, la première ayant pour fonction de valider la seconde.

63 Mais comme ce qui est en jeu dans cette polémique, c'est précisément la reconnaissance de la légitimité d'un art particulier pratiqué dans le cadre d'un genre donné (le *bàra*), légitimité qui lui est contestée sous prétexte du mélange incongru de registres (le religieux et le sacré d'une part, le scatologique et le paillard d'autre part), l'artiste, pour ne pas perdre la face, doit à la fois maintenir ce double registre (faute de quoi, il renierait son art) et en justifier la valeur là où on la lui conteste s'il veut que cet art soit réhabilité. C'est là où réside tout le caractère périlleux de son discours : en persistant comme il le fait à juxtaposer des registres réputés antinomiques, il sait très bien qu'il s'expose à l'accusation de sacrilège et qu'il transgresse un tabou (compte tenu du groupe social auquel il appartient) qui lui fait courir le risque de se voir marginaliser comme un « vaurien » du fait de sa grossièreté ; en cherchant par ailleurs à défendre cette pratique oxymorique comme une pratique légitime, il sait aussi qu'il s'attaque à une doxa qui veut que celui qui affiche son impudeur passe pour quelqu'un de moralement peu recommandable et en tout cas de peu religieux. Pour contrer cette idée reçue, il se sert de plusieurs types d'arguments :

- le *bàra* est un genre révélé, il a donc, comme tel une valeur transcendante qui vous dépasse ;
- vous voyez bien que, contrairement à ce que vous prétendez, ma piété est grande puisque, dans mon spectacle, je multiplie les allusions à la sagesse, à la justice et à la bonté divines ;
- l'accusation d'impudeur qui me vaut l'appellation de « vaurien » (*malobali*, mot à mot « sans honte » en dioula), sous prétexte que je n'ai pas peur d'appeler un chat un chat, n'est motivée que par l'hypocrisie de mes ennemis, qui jaloussent mon succès, et par leur « pharisaïsme » qui leur fait jouer un rôle de « Père-la-pudeur », attitude bien-pensante qui n'est que de l'arrogance et n'a rien à voir avec la vraie foi. Ce n'est pas à leur apparence que Dieu juge la valeur des hommes ;
- la preuve que mon art n'est pas impie, c'est que, lorsqu'on regarde mon histoire, on ne peut que convenir que je suis béni de Dieu, de par ma prospérité matérielle (femmes, enfants, maisons, mobylette) et de par mon succès comme danseur de *bàra* qui me vaut une renommée internationale, jusque dans le monde des Blancs.

64 Il y a donc dans cette performance un délicat exercice d'équilibriste pour légitimer l'exercice du *bàra* tel qu'il est avec son mélange d'aphorismes moraux et de saillies triviales et paillardes, en slalomant sur ses apparentes antinomies. Ce qu'on peut se

demander, pour finir, c'est pourquoi ce genre a précisément fondé son identité propre sur la juxtaposition paradoxale et provocatrice de l'expression du sacré et de celle de la grossièreté scatologique et sexuelle normalement dévolue aux captifs.

- 65 Pour tenter de le comprendre, il faut revenir au contexte d'éclosion du genre. Il est né, avons-nous dit dans les décennies ayant suivi le sac de la ville de Kong qui fut rasée par Samory Touré en 1897. Une telle destruction, qui ne peut que traumatiser profondément la société qui la subit, n'est pas seulement matérielle. Quand on perd son cadre matériel, il est difficile de maintenir son environnement culturel. À ce propos, il n'est sans doute pas innocent que le *bàra* se soit, dès sa naissance, présenté comme un pot-pourri empruntant aux genres majeurs du patrimoine de Kong : proverbes, chants cérémoniels, contes et récits étiologiques... On peut voir, dans l'émergence de ce genre, une sorte de tentative pour sauvegarder, sous une forme syncrétique, l'essentiel d'un patrimoine verbal mis à mal par la dévastation de la communauté sous l'effet d'un fait de guerre.
- 66 Or, en matière verbale, le patrimoine culturel de la communauté de Kong est formé de composantes diverses, dont celle des captifs (*woloso*) joue un rôle non négligeable. Comme nous l'avons vu, ce groupe a pour charge d'assumer les discours tabous pour l'honnête homme (*horon*), c'est-à-dire tous ceux qui touchent à la scatologie, à la sexualité qu'ils abordent dans les termes les plus crus, notamment sous la forme de parodies grossières des autres genres. Dans un article déjà cité (Derive, 2009), nous avons tenté de mettre en lumière la fonction d'une telle pratique, qui a une vertu cathartique aussi bien pour les producteurs que pour les consommateurs. Par l'impertinence et la provocation que ces discours impliquent à l'égard des *horon*, ils permettent aux descendants de captifs de se défouler, leur offrant par ce biais une forme de compensation au mépris dont ils sont souvent l'objet. Pour les *horon* qui en sont les destinataires, ils sont aussi une occasion de défoulement dans la mesure où cette crudité du discours *woloso* leur permet d'écouter des énoncés que la bienséance inhérente à leur condition leur interdit de proférer et même d'entendre.
- 67 Le mépris affiché à l'égard des genres *woloso* les maintient toujours à la marge du patrimoine oral et l'idéologie officielle, confortée par l'islamisation croissante et de plus en plus rigoriste de la société, professe parfois qu'il faudrait les faire disparaître. Le *bàra*, qui propose un condensé syncrétique de la culture verbale de Kong en mêlant thèmes religieux et thèmes de tradition *woloso*, soutient, de par sa rhétorique même, la position exactement contraire. Dans sa tentative de restauration syncrétique de la culture verbale dioula, le *bàra* affirme, par sa structure qui les juxtapose en permanence, la nécessité d'inclure la parole *woloso* à côté de la parole officielle des détenteurs du pouvoir (notamment religieux). Ce qui est révolutionnaire en l'occurrence, c'est que, dans le *bàra*, la parole grossière n'est pas tenue par un *woloso*, mais par un *horon* à qui elle est normalement interdite. C'est ce qui en fait, par la mise en cause de la distribution traditionnelle de la parole, un genre engagé et même militant, dans l'exécution duquel l'interprète prend le risque de s'exposer puisque, par la valeur performative de la parole, il accomplit ce qu'il professe.
- 68 Il est sans doute significatif à cet égard que le fondateur du genre, Ba Musa Watara, ainsi que son successeur de l'époque, Bamoro Traore soient tous deux des *horon sonangui*⁴⁶, c'est-à-dire des hommes libres, certes, mais des descendants des hommes du terroir devenus dioula par assimilation, ce qui les rend plus proches du groupe des captifs. C'est donc une catégorie de population qui est en quelque sorte un trait d'union

entre la classe des hommes libres de souche dioula et les descendants de captifs dont les ancêtres viennent de cultures étrangères et non islamisées. Par la pratique du *bàra*, au-delà même d'une conception extensive de la culture verbale, c'est une remise en cause de la hiérarchie entre les groupes sociaux que ces interprètes de statut intermédiaire défendent et c'est pour eux une façon de montrer que les discours de tous ont leur légitimité.

- 69 Il ne faudrait donc pas s'y tromper. Derrière les apparentes rodomontades égocentrées de Bamoro, il n'y a pas que la défense narcissique de son cas individuel qui est en cause dans cette exécution d'une séance de *bàra*. C'est aussi l'expression militante de toute une conception de la culture et de la société contre l'oppression d'une certaine idéologie dominante. En ce sens, il s'agit d'un genre subversif. « Il n'y a pas de crotte de *horon* dans l'autre monde ».

BIBLIOGRAPHIE

DERIVE, Jean, 1987, Le *Bàra*, in Jean Derive, *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale. L'exemple des Dioula de Kong (Côte d'Ivoire)*, Paris, Institut d'Ethnologie, coll. « Sciences humaines », série « Archives et Documents », Recueil de textes, t. II, p. 109-269.

DERIVE, Jean, 2005, « Le *Bàra*, analyse de la naissance d'un genre chez les Dioula de Kong », in Anne-Marie Dauphin-Tinturier et Jean Derive (éds), *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala, p. 849-856.

DERIVE, Jean, 2009, Une paillardise rituelle. Les chants de captifs dioula, *Cahiers de littérature orale*, n° 66, « Mémoire des CLO », p. 259-286.

NOTES

1. Il n'y a naturellement plus de captifs dans la société contemporaine. Mais dans la mesure où ce groupe et celui des hommes libres sont restés relativement endogènes depuis des décennies, on continue à appeler ainsi certaines familles et à leur attribuer un rôle culturel particulier.
2. À propos de la naissance de ce genre et de sa signification en cette période de l'histoire (Derive, 2004, 849-856).
3. Dans la société dioula, le *horon*, c'est l'homme libre de naissance, qui appartient à la classe située en haut de l'échelle sociale, par opposition aux captifs domestiques (*woloso*) dont il a été question dans la note 1. Le *horon sonangui* est toujours un homme libre, mais cette appellation désigne un descendant des autochtones installés dans la région avant l'arrivée des Dioula. Elle s'applique donc à ceux qui sont devenus dioula par assimilation, ce qui en fait malgré tout des *horon* de seconde zone, supposés convertis tardivement à l'islam et suspects d'une foi assez tiède.
4. La séance a duré deux heures et sa transcription occupe plus d'une centaine de pages, il n'est donc pas question d'en faire ici l'analyse in extenso.
5. On trouvera le texte intégral de cette ouverture, en version bilingue, dans Derive (1987, 112-128).

6. Comprendre ici les hommes qui, dans l'islam, sont tous les esclaves de Dieu.
7. De toute façon, les genres chantés sont souvent composés de façon originale à partir de séquences puisées dans les répertoires patrimoniaux et qu'on peut combiner à l'infini pour aboutir à de nouvelles œuvres, selon le principe d'une sorte de kit.
8. Bassehou Baro était le chef du quartier où la séance de *bàra* s'est déroulée ce soir-là.
9. L'interprète s'adresse cette fois au chef de la cour (unité spatiale à l'intérieur du quartier) où a lieu le spectacle.
10. L'interprète et ses deux acolytes.
11. Comprendre quatre hommes d'importance : trois notables du quartier et moi-même.
12. Ce caractère sacrilège de l'association de la divinité à la scatologie n'est d'ailleurs pas propre à l'islam comme le montre le tollé déclenché par *Piss Christ*, l'œuvre de l'artiste Andres Serrano, à l'occasion de son exposition à Avignon en avril 2011.
13. La deuxième personne du singulier renvoie ici à un interlocuteur fictif indéterminé qui est la métonymie des adversaires de Bamoro, certains des *horon* de souche qui se disent supérieurs à lui.
14. Nous avons traduit à dessein par un terme grossier car le mot employé en dioula (*wùlu*) appartient nettement à ce registre.
15. Comprendre ce que vous, mes détracteurs, appeliez « le petit *bàrà* de rien du tout ».
16. Grâce aux gratifications qu'il a obtenues en exerçant son art (il est en effet très demandé dans toute la région et même dans les communautés dioula de la diaspora), Bamoro a pu se faire construire une belle maison en « dur ».
17. Le choix du terme grossier en français se justifie par l'original dioula (*wùlu*)
18. Le narrateur, courbé, fait un geste obscène, indiquant le haut de ses fesses.
19. Comme le narrateur adopte une diction et une gestuelle clownesques, l'auditoire éclate de rire.
20. Ici, l'interprète joint le geste à la parole : il se courbe en deux et, ainsi cassé, tourne son visage vers le ciel, imitant les animaux qui se flairent.
21. Bamoro fait mine de renifler avec délices ce qui déclenche les rires de l'auditoire.
22. Image pour désigner les hypocrites tout sourire par devant et tout fiel par derrière.
23. Allusion au *daworo*, le second instrument du *bàra* après le hochet sonneur. Le jeune homme en question est toujours son second acolyte Ba Siriki Traore.
24. Le *bàra* se fait en général à la tombée du jour. Bamoro assimile sa performance où il se déplace en permanence à une promenade.
25. L'image de l'oiseau de Médine désigne parfois les pèlerins de La Mecque, qui sont aussi allés à Médine, l'autre grande ville sainte d'Arabie Saoudite où le Prophète Mahomet séjourna à partir de 622 et d'où il établit son pouvoir spirituel et temporel sur la région. Parmi les différentes catégories de personnages que Bamoro salue successivement en cette dernière partie de séance, il fait une catégorie particulière de « l'oiseau de Médine », c'est-à-dire de l'homme pieux qui a fait le pèlerinage complet des lieux saints attachés à Mahomet. Le jour de l'oiseau de Médine, c'est donc le jour où triomphe le saint. C'est sous cette protection que va se placer Bamoro pour raconter les différents épisodes de sa vie comme le montre le fait qu'il a choisi cette image comme refrain du chant.
26. Le hochet sonneur, principal instrument qui sert à accompagner le *bàra* et que Bamoro agite continûment.
27. Variante locale du mot arabe signifiant « oui » que les musulmans manding disent couramment sur un mode interrogatif quand on les interpelle.
28. Région sénoufo, voisine de Kong où il y a des imitateurs du *bàra*.
29. Proverbe qui signifie que les émules de Bamoro ne peuvent pas être plus grands que lui.
30. Allusion à Ba Musa Watara, le créateur du *bàra*, originaire de Bugu, une localité proche de Kong.

31. Cette précision n'est pas innocente. Le vendredi est le jour consacré à Dieu selon la règle islamique. Il s'agit donc d'une nouvelle forme de sacralisation du *bàra*.
 32. Le grand arbre est la demeure de prédilection des génies, encore un lien entre l'art du *bàra* et la transcendance.
 33. Bamoro présente donc ses détracteurs non comme des censeurs moraux mais comme des jaloux qui l'envient.
 34. Bamoro cite les propos de ses adversaires.
 35. Derrière cette lapalissade, il y a un défi lancé à ses adversaires : « Ne vendez pas la peau de l'ours... »
 36. La maison à toit de tôle, en milieu rural africain, (par opposition à la maison en toit végétal) est un signe extérieur de réussite sociale.
 37. Métaphore conventionnelle du malheur, justifiée par un proverbe bien connu que Bamoro a d'ailleurs employé juste avant : « C'est par fidélité que le chien se fait battre par la pluie en brousse ». Comme il court vite, le chien pourrait aller se mettre à l'abri aux premières gouttes, mais il reste près de son maître.
 38. Un notable du quartier où se déroule le *bàra* que Bamoro honore ainsi en passant.
 39. On remarque au passage, ici que le signe accompli de la réussite n'est plus dans l'ordre matériel (mobyette, maison à toit de tôle) mais dans l'ordre spirituel. En plaçant cet ordre comme un ordre supérieur, Bamoro entend prouver sa piété et son sens religieux.
 40. Bamoro continue sa provocation : une fois de plus dans un même passage, il mêle considérations religieuses et grossièreté paillardes.
 41. Bamoro lui-même.
 42. Encore une juxtaposition d'une marque de piété et d'une expression scatologique.
 43. *Idem* note 41.
 44. Bamoro désigne l'école coranique voisine.
 45. Leur échec ne tient pas seulement à des questions de talent et de compétence, mais aussi au fait que, à la différence de Bamoro, ils n'ont pas la caution de la transcendance et notamment pas celle du Dieu de l'islam car ce sont de faux musulmans comme le laisse entendre la suite du texte.
 46. Pour plus de détails sur ce concept, voir note 3.
-

RÉSUMÉS

Cet article analyse les enjeux d'une performance réalisée en 1977 par un artiste spécialisé dans l'exécution d'un genre dénommé *bàra*, spécifique à la communauté des Dioula de Kong (Côte d'Ivoire) et dont l'avènement, sous la forme qu'il connaît à l'époque, remonte à une cinquantaine d'années environ. Le *bàra* (ou *bàla*) est une danse connue dans toute l'aire culturelle mandingue, mais il n'y a qu'à Kong qu'elle prend ainsi la forme d'un spectacle exécuté par un spécialiste. Ce spectacle se présente comme un pot-pourri des principaux genres du patrimoine littéraire oral dioula : chants divers, contes, proverbes, apologues... le tout entrecoupé de commentaires personnels et didactiques de l'artiste. Il s'agit d'une parole périlleuse, car elle met en question les frontières canoniques de la littérature orale dans cette société qui, traditionnellement, sépare nettement la littérature sérieuse (religieuse, sapientiale) dont les notables, hommes libres de naissance (*horon*) ont le monopole, de la littérature ludique et notamment paillarde et scatologique habituellement aux mains des captifs domestiques (*woloson*). En mêlant

volontairement dans un seul et même genre les deux registres et en défendant la pertinence de cette promiscuité sacrilège dans ses commentaires personnels où il opère de subtils glissements, l'artiste, qui appartient au groupe des hommes libres de naissance, apparaît à la fois comme un provocateur et comme le militant d'une nouvelle forme de production littéraire qui remet en question les frontières traditionnelles de l'appropriation de la parole patrimoniale.

This article analyzes a performance done in 1977 by an artist specialized in the genre known as *bàra* (or *bàla*), specific to the Diula from Kong (Ivory Coast). This dance originated some fifty years ago and is known in the entire Mandinka cultural area. Only in Kong did it become a show performed by a specialist. *Bàra* is a mixture of the principal genres of the oral literary heritage of the Diula: a variety of songs, tales, proverbs, apologues... intercut with personal and didactic comments by the artist. It is a "dangerous" genre for it blurs the canonical boundaries between genres of oral literature in this society, which traditionally draws a distinction between serious literature (religious, wise)—a privilege of notables who are free men from birth (*horon*)—and ludic literature, often scatological and bawdy, usually performed by domestic captives (*woloso*). By willfully mixing both registers in the same genre and by defending the pertinence of this sacrilegious promiscuity in her personal comments, where there are subtle shifts, the artist, who belongs to the group of free men by birth, appears both as the instigator of and activist for a new form of literary production that questions traditional boundaries in the appropriation of verbal heritage.

INDEX

nomsmotscles Dioula

Thèmes : anthropologie (Afrique)

Keywords : Bàra, Catharsis, Song, Creativity, Diula, Islam, Kong, Legitimacy, Canonical Genres, Risky Words, Heritage, Activist, Revelation, Sacrilege, Scatology, Sexuality, Taboo, Transcendence, Transgression

Mots-clés : bàra, catharsis, chant, créativité, islam, légitimation, parole canonique, parole risquée, patrimoine, provocation, révélation, sacrilège, scatologie, sexualité, tabou, transcendance, transgression

Index géographique : Kong, Côte d'Ivoire