

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 89
Number 1 *Littérature burkinabè en transition*

Article 8

12-1-2017

Oralité et création : les modalités d'insertion des genres urbains dans la production orale bobo

Alain Sanou
Université Ouaga

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African Studies Commons](#), [Folklore Commons](#), and the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Sanou, Alain (2017) "Oralité et création : les modalités d'insertion des genres urbains dans la production orale bobo," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 89 : No. 1 , Article 8.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol89/iss1/8>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Alain SANOU

Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)

Oralité et création : les modalités d'insertion des genres urbains dans la production orale bobo

Résumé : Les nouveaux genres de la littérature posent comme un défi aux chercheurs en littérature orale de réajuster sans cesse leur outil d'analyse pour comprendre non seulement leur fonction, mais aussi la manière dont le corps social intègre ces nouveaux éléments. L'objectif recherché dans cette étude, c'est de voir la façon dont une création urbaine, les *JeKulu*, s'est peu à peu intégrée dans la culture bobo. Cette étude est la continuation d'une recherche entamée depuis quelques années sur les nouveaux genres oraux dans une ville comme Bobo-Dioulasso et la manière dont ils contribuent à la consolidation d'une identité urbaine.

Bobo, Chansons, Genres, Identité, Nouveaux, Oralité, Urbanité

Introduction

L'une des caractéristiques des sociétés africaines à l'heure actuelle, c'est bien le bouleversement des structures héritées des sociétés traditionnelles. Cette mutation intéresse plusieurs champs disciplinaires. Depuis l'agression coloniale en passant par les indépendances et les désillusions qui s'ensuivirent, plusieurs facettes de cette Afrique en mutation sont abondamment analysées. La littérature écrite fut longtemps le champ privilégié de la recherche de cette tension entre l'Afrique moderne et traditionnelle. On connaît l'opposition maintes fois présente dans la littérature africaine écrite entre la ville et la campagne. Lieu de toutes les contradictions de la modernité africaine, la ville est souvent perçue et présentée comme un espace de déperdition, une entité qui secréterait des valeurs sociales contraires à la tradition africaine : l'individualisme, la recherche effrénée de l'argent, le manque de solidarité, la violence, etc. La représentation de la ville s'est souvent faite ainsi en opposition avec un espace villageois qui semblerait plus paisible et moins tourmenté. Pourtant la ville est le lieu privilégié de dynamismes divers car c'est un espace de passage et de brassage qui aboutit à des constructions identitaires spécifiques. Les

nouvelles formes de sociabilité qui s'y développent expriment cette hétérogénéité. L'une des expressions de ce dynamisme identitaire est souvent exprimée dans des formes d'oralités originales. C'est ce que nous avons constaté dans l'étude d'un genre oral urbain créé par des ensembles de musique traditionnelle *Jekulu* dans la ville de Bobo-Dioulasso, la seconde ville du Burkina Faso (Alain Sanou, 2002). Depuis quelques années, nous avons entamé une enquête sur cette nouvelle oralité en mettant en évidence son processus de création ainsi que les fonctions sociales qu'elle assume. L'étude avait souligné la méfiance des autochtones bobo¹ vis-à-vis de cette nouvelle oralité urbaine; nous avons tout juste signalé leur présence timide dans un certain nombre de leurs manifestations. Le présent article constitue le second volet de cette enquête et se propose d'analyser les modalités d'intégration et d'acceptation de cette nouvelle oralité dans la culture autochtone des Bobo, dont la situation économique et sociale connaît une mutation importante sous la pression de la ville.

Les ensembles traditionnels *Jekulu* et les autochtones bobo de Bobo-Dioulasso²

La ville de Bobo-Dioulasso s'est développée autour de trois groupes ethniques que sont d'abord les Bobo, puis ensuite les Dioula venus de Kong et les Bobo Dioula qui s'y installèrent vers le XVIII^e siècle. Très vite, elle devient un carrefour commercial entre la savane et la forêt. La colonisation française en fera une capitale régionale par l'installation d'une administration, d'un camp militaire et d'unités industrielles. Bobo-Dioulasso draine une population importante des régions voisines, notamment des Sénoufo du Kéné Dougou qui introduisent le balafon dans la ville. C'est dans les quartiers habités par ce personnel africain que naîtront les ensembles *Jekulu*. L'appellation désigne un ensemble musical composé de balafons, de tambours jembé et de chanteurs. Les éléments constitutifs de ces ensembles proviennent de la ville: le balafon est sénoufo, le Jembé est dioula, et la langue des chansons, le Jula véhiculaire, est elle aussi, une création de la ville. Ils sont

¹ Les Bobo vivent à l'ouest du Burkina Faso. Ce sont des agriculteurs organisés en communautés villageoises indépendantes les unes des autres et ne connaissant aucun pouvoir centralisé. L'organisation de base est le lignage, une communauté résidentielle d'hommes se réclamant d'un ancêtre commun.

² La ville de Bobo-Dioulasso (littéralement, la maison des Bobo et des Dioula en langue Jula) est située à l'ouest du Burkina Faso. Dans la division administrative actuelle, c'est la ville principale de la province du Houet et de la région des Hauts-Bassins.

intimement liés à la vie du quartier au point d'en devenir un des marqueurs d'identité au même titre que le club de football. On remarque leur présence dans l'animation des mariages et des baptêmes. Leur prestation est rémunérée, si bien que ces groupes se sont professionnalisés au fil du temps et certains disposent d'une petite équipe de gestion. Leur répertoire est très structuré et comporte des chansons introductives et des chansons finales. Dès leur naissance, la culture bobo les regarde toutefois avec beaucoup de méfiance et de ce fait les tient très loin de sa sphère d'influence. Ce qui traduit d'ailleurs une attitude méfiante de cette communauté par rapport à la ville. Lorsque la ville s'est installée, la communauté autochtone bobo s'est repliée sur elle-même et a refusé d'intégrer cet espace urbain en construction. Tout ce qui vient de la ville est regardé avec beaucoup de suspicion. On observe à cette époque un repli identitaire sur la tradition. L'exigence identitaire comprend non seulement l'interdiction de s'installer dans les nouveaux quartiers, mais requiert aussi de refuser de pratiquer de nouveaux métiers créés par la ville (Sanou, 2010 et 2013). Les premiers ensembles *Jekulu* sont créés par des personnes et dans des lieux différents des zones d'habitation bobo. Mais peu à peu, avec l'apparition d'une nouvelle génération et la déstructuration spatiale, ce nouveau genre s'intègre dans la culture bobo.

Le premier mouvement de la participation des autochtones à cette dynamique proviendra d'un groupe de jeunes bobo qui créent un ensemble de ce genre sous la direction d'un homme charismatique du nom de Sanou Drissa³. Il est à l'initiative de la création de *La troupe kuledafuru*⁴ «la porte blanche». Dans son village natal, Sya, qui donne naissance à la ville, on retient de lui un virtuose de la chanson traditionnelle et une capacité dans le leadership. Sa scolarité est sommaire et ne dépasse pas le Cours Moyen ; il fréquente l'école coranique et devient interprète au palais de justice de Bobo-Dioulasso. C'est surtout son désir de voyager qui l'emmènera vers d'autres expériences, notamment en Guinée où il passera quelques années de son adolescence. Il intègre une troupe et participe à des manifestations dans le cadre de la biennale artistique de la République de Guinée. Il apprend les arts de la scène à cette occasion et acquiert une expérience dans l'animation culturelle. On aura remarqué que son parcours insolite dans un

³ Né le 22 novembre 1943 et décédé le 13 décembre 1992 à Bobo-Dioulasso.

⁴ Il semble que l'appellation désigne la maison mère du lignage bobo qui, chaque année, lors du nouvel an bobo, reçoit un sacrifice dont les préliminaires consistent à verser sur la porte d'entrée de cette maison de l'eau de farine de mil, ce qui donne une couleur blanche à cette porte.

milieu bobo à cette époque lui donne une ouverture sur le monde. De retour à Bobo-Dioulasso, il entreprend la création d'un ensemble musical à l'image de ce qui se fait dans les autres quartiers de la ville. La troupe naît officiellement le 18 juin 1978. Sa composition reflète cette diversité de la ville et, pour une des rares fois, des Bobo sont présents dans la troupe⁵. Lors de notre enquête, nous avons retrouvé quelques-uns d'entre eux. Bado Rodrigue, un des premiers compagnons de Sanou Drissa dans la troupe, témoigne :

C'est véritablement Drissa qui nous a emmenés dans la troupe. Il était très doué et chantait très bien. Au début, on faisait du théâtre de sensibilisation sur des thèmes concernant la santé, et ensuite on chantait et on dansait. Par la suite on s'est spécialisés dans la chanson et la danse. On avait de bons danseurs, notamment les jeunes bobo qui étaient avec nous. Lorsque la Semaine Nationale de la Culture est arrivée, on a participé et à chaque fois on remportait le premier prix. C'est ainsi que la troupe a commencé à voyager en Afrique et dans le monde. On est même allés à Moscou (entretien, avril 2015).

C'est à la faveur de ce groupe que ces ensembles urbains vont faire irruption dans la culture bobo. L'enquête révèle que les genres de la société bobo dans lesquels on retrouve ces ensembles sont les suivants : les chansons funéraires, les chansons de mariage et les chansons qui accompagnent la sortie d'un type particulier de masques.

Les chansons de la veillée funéraire

La production orale bobo réserve des soirées entières à l'exécution des chants funéraires lors du décès d'une vieille personne qui a droit au cycle complet du rite funéraire. De l'exposition de la dépouille mortelle sur l'estrade mortuaire jusqu'à l'enterrement, toute une série de chansons accompagnent le deuil et concernent diverses catégories d'acteurs. Le genre qui nous intéresse ici, parce qu'il sera investi par les ensembles urbains, est celui des *sɔ̀nà̀nà̀ tɛ̀ trā̀* (veillée/faire/chansons) « les chansons de la veillée funéraire ». *sɔ̀nà̀nà̀* signifie « rester éveillé toute la nuit ». Le genre désigne les chansons entonnées pendant plusieurs nuits par les petits-enfants et les délégués des autres villages qui assistent aux funérailles du défunt après l'enterrement. Les chansons sont accompagnées par

⁵ Elle se fera connaître dans beaucoup de festivals tant en Afrique qu'en Europe et sera consacrée groupe artistique du peuple, un titre décerné à celui qui remporte de manière successive la première place dans les compétitions lors de la Semaine Nationale de la Culture organisée tous les deux ans à Bobo-Dioulasso. La troupe n'existe plus aujourd'hui, mais la plupart des membres fondateurs essaient de mener des activités culturelles dans la ville.

la musique des griots⁶. Généralement, les petits-enfants procèdent à une mise en scène théâtrale en recréant le personnage du défunt ; ainsi on portera ses habits en imitant sa voix et sa démarche. La manifestation commence tard dans la nuit et prend fin à la levée du jour. Les participants forment un cercle et font le tour en chantant et en dansant. Depuis quelques années, dans les villages bobo autour de la ville de Bobo-Dioulasso, avant que cette soirée ne commence, on assiste à une manifestation préliminaire animée par les *Jekulu*. Ce sont les petits-enfants du défunt qui invitent ces ensembles pour une prestation limitée dans le temps et rémunérée. Pour bien rendre compte de cette situation nous présenterons les principales étapes d'une cérémonie funéraire telle que nous l'avons vécue dans le village de Sya et de Tounouma⁷ en février 2014 lors du décès d'une vieille femme. L'ordre de présentation est inversé pour rendre compte de la nature et des modalités d'intervention de ces ensembles urbains. C'est pourquoi, les chansons traditionnelles, bien qu'intervenant à la suite des *Jekulu*, sont présentées en premier lieu.

Le genre *sìṛàṇà tē trā* regroupe deux types de chansons aux modes d'émission différents. Les premières chansons de la manifestation pleurent le défunt et expriment la douleur du deuil ; le mode d'émission de ce type de chansons est l'alternance soliste/chœur. Une personne lance la chanson que le reste du groupe reprend sans modification. La chanson qui suit en est une illustration.

Seyalo se

*/seyalo/idéophone/
L'oiseau seyalo crie*

Seyalo nan kolo wiri yo

*/seyalo/venir/monde/appeler/insistance/
L'oiseau seyalo vient appeler le monde*

Seyalo se

*/seyalo/idéophone/
L'oiseau seyalo crie*

Seyalo nan kolo wiri yo

*/seyalo/venir/monde/appeler/insistance/.
L'oiseau seyalo vient appeler le monde.*

sire wɔre

*/extérieur/rester-dérivatif/
Ceux qui sont à l'extérieur,*

⁶ La musique des griots est composée de tambours d'aisselle *deden* et de caisses de résonance faits d'unealebasse évidée recouverte d'une peau *panakiri*.

⁷ Ces deux villages sont devenus des quartiers de la ville.

Ma yaga ka ma

/pro/mauvais/vous/postposition/
je ne vous plais pas,

Ma diya ne yeɛɛ ma

/pro/plaisir/moi/même/postposition/
je me plais à moi-même.

Diniyan wo-re

/monde/rester-dérivatif/
Les habitants du monde,

Ma yaga ka ma

/pro/mauvais/vous/postposition/
je ne vous plais pas,

Ma diya ne yeɛɛ ma

/pro/plaisir/moi/même/postposition/
je me plais à moi-même.

fa wiri ɲɔn mogo

/chose/appeler/épouser/femme /
Cette chose qu'on appelle épouse,

Manɛ foo duba ta

/marque du passé/saluer/bénédiction/possessif/
elle recherche des bénédictions.

ka sege ɛto ɛto

/impératif/regarder/idéophone/idéophone/
Regardez-le, il marche vulgairement.

Be tɛ nɛ sini baro

/toi/faire/coordinatif/hommes/bavarder/
Tu parles avec les hommes.

kiyɛ nɔmɔ viyɛko viyɛko

/griot/voc/idéophone/idéophone/
Le griot marche vulgairement.

Be tɛ ya nɛ weleyara kiya

/toi/faire/coordinatif/maîtresse/chercher/
Tu vas chercher des maîtresses.

Cette chanson évoque l'annonce du décès d'un homme qui laisse une veuve. Pour les Bobo, c'est l'oiseau *Se yalo* (*ephiornhynchus senegalensis* ; littéralement « l'oiseau qui crie se-se-se... », un petit rapace nocturne de couleur noire, qui par son chant annonce un deuil. La veuve s'adresse au village (*Les habitants du monde*) en disant que malgré cette nouvelle situation, elle reste une femme très belle qui a une haute estime d'elle-même. Elle est une bonne épouse qui recherche toujours des bénédictions, c'est-à-dire qu'elle

s'occupe très bien des gens, ce qui généralement se traduit dans le contexte bobo par la formulation de bénédictions pour la personne qui pose ce genre d'acte.

Le second groupe de chansons est constitué de chansons « grivoises » qui traitent des relations quotidiennes, surtout des relations de couple. Leur contenu humoristique entraîne la scission du groupe en deux, qui alternent dans l'exécution de la chanson.

Kolo na diya fa

*/monde/coordonatif /agréable/chose/
Cette chose qui rend le monde agréable*

ηɔn ti yara paga hɔn

*/démonstratif/être/femmes/jambes/dans/
Se trouve entre les jambes des femmes.*

ye maga na pere na suma ma

*/pronom/refuser/coordonatif/gens/pour/
Elles refusent de donner aux gens.*

ye siyan ne mɔgɔ wuru hɔn

*/pronom/se coucher/coordonatif/pleurer/nuit/dans/
Elles se couchent la nuit se mettent à pleurer.*

Cette chanson est lancée par le groupe des hommes pour taquiner les femmes. De leur point de vue, ce qui rend la vie d'un homme agréable, c'est bien ce qui se trouve entre les jambes d'une femme. Mais, comme souvent, elles ne savent pas ce qui leur fait du bien, elles refusent les offres masculines dans la journée et se mettent à pleurer la nuit, du fait de cette absence de l'homme.

À leur tour, elles reprennent la chanson en modifiant quelques passages pour se moquer du comportement sexuel des hommes.

Kolo na diya fa

*/monde/coordonatif/agréable/
Cette chose qui rend le monde agréable*

ηɔn ti sini` paga hɔn

*/démonstratif/être/femmes/jambes/dans/
Se trouve entre les jambes des hommes.*

ye te tuma ne dɔ yara ma

*/pronom/faire/se/lever/suivre/femmes/pour/
Ils se lèvent et suivent les femmes*

Bra gbege bāhɔn

/comme/chien/courir/

Comme un chien qui court (derrière son maître)

nimisin nyingin ne zε ga

/homme/rassasier/coordonatif/voir/négation/

Un homme n'est jamais rassasié

La chanson, qui est une réponse aux hommes, s'en prend à leur comportement sexuel. Ils harcèlent les femmes et ne sont jamais satisfaits.

C'est sur ce schéma traditionnel que les ensembles vont se mouler pour participer à la manifestation. À la suite du décès d'une vieille femme, ses petits-enfants décident de faire appel à ces ensembles pour animer une partie de la soirée. Ils contactent un de ces ensembles et discutent du cachet de la soirée et des modalités de la prestation⁸. Le chef du groupe, Nacoulma Ousséni⁹, explique :

Nous avons l'habitude d'intervenir dans les funérailles dans les quartiers. Mais en ce qui concerne les Bobo, c'est différent. Nous connaissons la tradition bobo en ce qui concerne les funérailles. Nous nous renseignons sur le défunt pour connaître ses qualités et ses habitudes. Ensuite nous adaptons nos chansons en introduisant le nom du défunt. Dans la composition des chansons, on tient compte de la tradition bobo. On fait d'abord des répétitions. De nos jours, on peut dire que nous avons des chansons qui sont réservées aux veillées funéraires bobo. Si c'est ailleurs, ce n'est pas la même chose (entretien, avril 2015).

En effet, les chansons, dans leur thématique et leur mode d'émission, respectent le schéma que nous avons évoqué auparavant.

An bamuso ya tara

/notre/mère/ya/partir/

Notre mère ya est partie

K'an to yi

/pronom/laisse/ici/

Et nous a laissés

Mɔgɔnyuma tun lo

/personne-bonne/marque du passé/ marque de l'insistance/

C'était une bonne personne

⁸ Pour une durée de quatre heures (20 h à minuit), la prestation fut de 25 000FCFA.

⁹ Il est l'exemple de cette évolution de l'identité urbaine. Il n'est pas bobo. Il est de l'ethnie moaga du plateau central; il est né à Bobo et parle très peu le mooré, la langue des Mossi.

A sera ala fε
/pronom/arriver/allah/locatif/
Elle est arrivée chez Dieu

A ka dubabu kε an ye
/pronom/impératif/bénédictions/faire/nous/pour/
Qu'elle prie pour nous

Denbanyuma tun lo
/enfants-mère/marque du passé/marque de l'insistance/
C'était une bonne mère

A dewn ka boyen
/pronom/enfants/impératif/respecter/
Que ses enfants respectent son nom

k'a tɔɔ yiriwa
/pronom/nom/faire grandir/
Qu'ils fassent grandir sa mémoire.

La défunte du nom de ya était une vieille femme de Sya connue pour sa générosité et plus particulièrement pour ses qualités éducatives car elle a eu une descendance nombreuse. La chanson demande à ses enfants de perpétuer sa mémoire.

a tun bi wili sɔɔma
/pro/marque du passé/se lever/le matin/
Elle se levait le matin

ka taa kongo kɔɔ
/coordonatif/partir/brousse/dans/
Et partait en brousse

ka sεnεkε
/coordonatif/cultiver/faire/
Pour cultiver

ni wulafε sera
/conditionnel/soir/arriver/
Si le soir arrive

a bi bɔɔ ta
/pronom/auxiliaire/bois/charger sur la tête/
Elle charge du bois sur sa tête

ka na soo
/coordonatif/venir/maison/
Et revient à la maison

Cette chanson évoque le mode de vie de la défunte. Comme toutes les femmes bobo, elle se levait le matin, partait en brousse pour cultiver et revenait le soir chargée de bois sur la tête pour la

cuisine. La chanson est lancée par un soliste puis reprise en chœur par l'ensemble des participants. Ce qui rend possible ce genre de situation, c'est que les chansons utilisent comme principe de création un air bien connu dans lequel sont moulées les paroles. En prêtant une oreille attentive, on peut sans peine les reprendre. Une fois terminée ce genre de chansons, le groupe entame une série de chansons dont la thématique va entraîner une scission du groupe en deux, qui alternent dans l'exécution. La chanson ci-dessous est l'illustration de la division du groupe entre hommes et femmes qui alternent dans l'émission.

Les hommes

bi muosw ti mɔgɔ ye

/aujourd'hui/femmes/négation/être/

Les femmes d'aujourd'hui, ne sont pas gentilles

i ma na mi ladiya

/conditionnel/pronom/venir/celle/cajoler/

Celle que tu cajoles

o bi filɛ nusɔgɔ leye

/pronom/toi/regarder/nez percé/être/

Te regarde comme un idiot (nez percé)

a kin ka wagasi

/pronom/mordre/coordonatif/griffer/

Il faut la mordre et la griffer

kogo nyɔnti ka ben a kan

/mur/pousser/coordonatif/tomber/pronom/sur/

Fais tomber le mur sur elle

ni o tɛ i t'i yɛɛ sɔɔ

/conditionnel/cela/être/toi/même/avoir/

Si tu ne fais pas cela tu ne seras pas tranquille.

Cette provocation des hommes entraîne une réaction des femmes.

Les femmes

bi cɛɛw ti mɔgɔ ye

/aujourd'hui/hommes/négation/personnes/être/

Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas gentils

o ti o ka Juru kɔɔ

/pronom/négation/pronom/possessif/corde/pouvoir/

Ils ne peuvent pas contrôler leur ceinture

ni o mana muso ye

/conditionnel/pronom/venir/femme/voir/être/
S'ils voient une femme

o bi talon talon

/pronom/être/tituber/
Ils ne se tiennent plus tranquilles

o ti sokonon muso bonyen

/pronom/négation/maison-femme/respecter/
Ils ne respectent plus la femme légitime.

Ces genres de chansons constituent le second groupe pendant toute la soirée. Ils sont construits sur des thématiques de la vie quotidienne, de sorte à créer une rivalité dans la chanson entre les hommes et les femmes. Au bout d'un certain temps, le groupe laisse la place à la manifestation bobo, qui dure toute la nuit. La prestation des *Jekulu* apparaît comme une introduction à la veillée funéraire bobo.

Les chansons de mariage

L'autre manifestation bobo qui sera investie par ces ensembles de la ville, c'est la cérémonie de mariage et plus particulièrement la cérémonie consacrée à une sorte de joute oratoire entre le lignage de la femme et celui de l'époux. En principe, le mariage bobo dure trois jours ; la deuxième journée est consacrée à une veillée pendant laquelle les deux lignages, par des joutes verbales ou des chansons, se renvoient la responsabilité d'une éventuelle rupture du couple. La participation est libre et le genre connaît une créativité personnelle intense. C'est un véritable art verbal qui consiste à puiser dans la vie quotidienne des éléments pour structurer une chanson. Par exemple, on exploitera le caractère taciturne d'un membre du lignage de l'époux pour en faire un comportement général des hommes, ce qui ne favorise pas le dialogue ; cette situation prédispose le couple à des tensions. C'est cette cérémonie qui est entièrement laissée aux *Jekulu*. La soirée traditionnelle a disparu pour laisser place à une prestation bien préparée de ces ensembles pour la célébration du mariage. En général, la manifestation se déroule dans la maison de l'époux et le dispositif est toujours le même : les manifestants forment un cercle et dansent. Les chansons présentées ici proviennent de deux cérémonies de mariage en août 2014 dans le village de Tounouma.

furu muso cɛkanyi

/mariage/femme/belle/

*La femme qui se marie est très belle.***ina fɔ ʃina wolo muso**

/comme/génie/mettre au monde/femme/

*Comme la femme génie qui donne naissance aux belles femmes***kiraw ya dilan sogoma jooa**

/anges/auxiliaire/créer/matin/très tôt/

*Les anges l'ont créée très tôt le matin.***o ya sɔrɔ o ma sigɛn**

/pronom/possessif/avoir/pronom/négation/fatigue/

*Quand ils n'étaient pas encore fatigués.***o ya dilan ka nyɛn**

/pronom/arranger/auxiliaire/coordonatif/bien/

*Ils l'ont bien arrangée.***a woto wulen na inafɔ manasace zamɛn**

/possessif/cuisse/rouge/comme/sachet plastic/riz gras/

Sa cuisse est rouge comme le riz gras dans un sachet

Cette chanson utilise des métaphores très présentes dans la vie urbaine, que ces groupes ont popularisées pour caractériser la beauté d'une femme. Celle qui est très belle est censée avoir été créée par les anges très tôt le matin quand ils n'étaient pas encore fatigués. Ils se sont bien appliqués dans sa création pour en faire une belle femme. Par contre, celles qui sont jugées laides ont été créées vers midi quand les anges avaient faim. Ils se sont contentés de mettre les parties du corps ensemble sans se donner la peine de les polir, ce qui donne des êtres aux formes disproportionnées¹⁰. Dans la suite de la soirée, plusieurs chansons interviennent, ayant pour thème les devoirs d'une femme qui se marie pour fonder un foyer.

furu muso ka kan ka lamɔɔya bɛn

/marier/femme/impératif/devoir/impératif/fraternité/s'entendre/

La femme mariée doit cultiver l'entente entre les membres de la famille.

¹⁰ On dit souvent d'une femme aux traits masculins prononcés que les anges étaient en train de créer un homme. Mais vers midi, ils étaient fatigués; ils ont alors pris un sexe féminin qu'ils ont plaqué sur ce corps masculin et ils l'ont envoyé sur terre. Dans la même logique de la construction de cette métaphore urbaine, on retrouve la qualification de la beauté féminine en comparant la couleur de sa cuisse à celle du riz gras dans un sachet plastique. L'image évoque une pratique de la vie urbaine qui consiste à acheter du riz gras et à utiliser le sachet pour sa conservation. Le riz gras généralement est de couleur rouge; dans un sachet plastique, il prend une couleur rouge ocre, ce qui évoque la couleur de la cuisse d'une femme jugée très belle.

ka somɔɔw ladoniya

/impératif/habitants de la maison/prendre soin
Elle doit prendre soin des habitants de la maison

ka lamɔɔya Juru sama

/impératif/fraternité/corde/tirer/
Elle doit renforcer la fraternité

Le mode d'émission de ce type de chanson est celui d'un soliste qui entonne la chanson, qui est ensuite reprise par les participants. Une bonne partie du répertoire est constitué de chansons « grivoises » qu'on peut retrouver dans les chansons funéraires. Par exemple, nous avons retrouvé dans ces deux manifestations les deux chansons suivantes qui concernent les comportements des hommes et des femmes dans le couple.

nansɔɔɔ di bali

/popote/donner/négation/
Celui qui ne donne pas l'argent pour faire la cuisine

a b'a ka sara bɛɛ min dɔɔ la

/pronom/auxiliaire/salaire/tout/boire/dolo/dans/
Il boit son argent dans l'alcool

Cette chanson taquine les hommes qui, au lieu de donner de l'argent à la femme pour faire la cuisine, passent leur temps à boire de l'alcool. À ces invectives les hommes répondent par la chanson suivante :

dumuni diman tobi bali

/repas/bon/préparer/négation/
Celle qui ne prépare jamais de bons plats

a bi tugu yaala ka tile been

/pronom/auxiliaire/se promener/soleil/tomber/
Elle se promène dans la ville jusqu'à la tombée du soleil

Les hommes répondent ainsi aux femmes qui sont accusées de préparer de mauvais plats, de ne pas s'occuper de l'éducation des enfants, car elles passent leur temps à se promener en ville jusqu'à la tombée de la nuit pour bavarder avec leurs copines.

Comme pour les veilles funéraires, cette séquence de la cérémonie nuptiale est devenue l'apanage de ces ensembles urbains dans les villages bobo qui s'intègrent peu à peu à la ville. Dans ces deux situations, ce sont des groupes étrangers qui viennent se greffer

à la culture bobo. L'autre conséquence immédiate de ce type de proximité avec ces ensembles urbains est observable dans les chansons qui accompagnent la sortie des masques, tel que nous avons pu l'observer dans les villages de Sya et de Tounouma. Cette fois-ci, ce sont des jeunes bobo eux-mêmes qui composent des chansons sur le modèle des ensembles urbains pour accompagner les masques.

Les nouvelles chansons pour accompagner les masques

La sortie des masques, quelle que soit la circonstance, est sous la responsabilité des classes d'âge. La plus importante de ces manifestations a lieu pendant les grandes funérailles qui se déroulent en saison sèche (mars-avril) et concerne tous les hommes et les femmes qui ont droit aux funérailles. À cette occasion, en plus des masques obligatoires, une classe d'âge particulière, celle des $y\epsilon/\epsilon$ ¹¹, peut créer de nouveaux masques. Leur sortie est accompagnée par les chansons de cette classe d'âge, en langue secrète. Ces dernières années, on assiste à un changement complet en ce qui concerne le répertoire qui accompagne ces masques. En lieu et place des chansons en langue secrète, ce sont des chansons en langue Jula qui sont exécutées par les jeunes qui, pour la plupart, ne sont pas bobo. Les meneurs de ces jeunes sont en majorité des animateurs bobo de ces ensembles urbains. L'un d'eux, Sanou Dramane, nous explique les raisons de cette situation :

Ce qui s'est passé, c'est que nous ne connaissons pas la langue secrète. L'initiation n'est plus pratiquée ici depuis des années. Ce sont nos aînés qui ont fait cela. Nous, on n'a pas fait cela. On voyait qu'ils chantaient dans la langue secrète pour accompagner ces masques. Nous, on ne connaît pas ces chansons. Ce que l'on a fait, c'est de composer des chansons pour accompagner les masques. Tout le monde peut les chanter car c'est très facile (entretien, avril 2015).

Ces chansons accompagnent les masques depuis leur lieu de fabrication jusqu'à l'aire de danse.

ko ye ko ye ko ye

*/événement/voici//événement/voici//affaire/voici/
Voici l'événement! Voici l'événement*

ko ye baba bolo la

*/affaire/voici/père/main/dans/
Papa (ancêtre), voici l'événement dans nos mains.*

¹¹ C'est la classe d'âge qui s'apprête à rejoindre le camp d'initiation.

Cette chanson est reprise par les accompagnants du masque qui ne sont pas tous bobo mais participent à cette manifestation. Son compositeur est un jeune griot très actif dans ces ensembles de la ville. Nous l'avons suivi tout au long du parcours de la maison du masque à l'aire de danse. Avec son tamtam sous l'aisselle, le griot effectue son parcours qui se fait à petites foulées, rythmé par la chanson jusque sur l'aire de danse. Le groupe qui l'accompagnait ce jour-là était composé de jeunes bobo et des jeunes venus des autres quartiers de la ville, attirés par l'évènement. Le contenu de la chanson évoque la figure des ancêtres, à travers le terme *baba*, pour leur demander d'accepter leur nouvelle création. L'évènement, c'est le masque créé par cette classe d'âge.

L'implication de ces groupes dans une manifestation comme celle des masques dans la société bobo est la preuve d'une mutation culturelle très importante. En effet, comme dans le cas du mariage, l'intrusion profite d'une place laissée vacante par la tradition. La jeune génération n'est plus sous l'emprise totale de la tradition, tant dans sa vie quotidienne que dans son éducation. En outre, depuis quelques années, les structures villageoises n'arrivent plus à faire fonctionner les institutions qui s'occupent de l'initiation, si bien que cette étape importante de la vie sociale n'est plus pratiquée. Il en résulte une rupture de la transmission traditionnelle et c'est ce vide qu'est venu combler le phénomène des *Jekulu*. Cette concession plus ou moins imposée par le contexte oblige à penser que l'évolution ultérieure sera marquée par le renforcement d'une identité composite qui intègre nécessairement cette réalité urbaine

Oralité et création

En tant que production d'une société qui en fait un outil essentiel de sa préservation et de sa perpétuation, la littérature orale est perçue comme une réalité immuable, insensible aux phénomènes de son environnement, à l'image des sociétés traditionnelles. Ces dernières disposent de mécanismes de régulation interne lorsqu'elles sont confrontées à des éléments nouveaux, comme le souligne Jean Poirier :

Ces sociétés mettent en œuvre des procédés divers très performants, qui visent à neutraliser l'évènement en l'assimilant; culturaliser serait un terme plus juste, mais on voit bien que le mécanisme vise

à débarrasser la novation, élément allogène, inquiétant, porteur de dangers, de son caractère artificiel – pour l'intégrer totalement à ce que nous aimerions appeler la nature sociale, c'est-à-dire cet ensemble équilibré qui, dans sa double dimension spatiale et temporelle, fonctionne en harmonie avec le monde structuré par un réseau de correspondances entre microcosme et macrocosme – et c'est cet équilibre qui risque précisément d'être compromis par l'intrusion de facteurs exogènes (1993 : 71).

En ignorant cette capacité interne, les recherches en littérature orale se sont souvent cantonnées à l'affirmation traditionnelle de celle-ci, ce qui a orienté la méthodologie vers la recherche de personnes âgées pour en expliquer le contenu. Cette pratique confirme les propos suivants de Suzanne Ruelland :

Lorsqu'on évoque la littérature orale d'Afrique ou d'ailleurs, un cliché bien ancré dans les mentalités veut que l'on pense à ce qui est transmis par la tradition comme si toute innovation était absente. Tout au plus s'accorde-t-on sur le fait que des schèmes structuraux admettent des variations sémantiques dues tantôt au groupe ethnique, tantôt au producteur (2002 : 590).

Ainsi perçue, l'approche se situe toujours à l'intérieur du cadre ethnique : ce qui est nouveau se rapporte à la variabilité dans la performance et à l'analyse des changements à l'intérieur des genres canoniques du groupe étudié. Mais l'observation et l'analyse de type diachronique montrent qu'il en est autrement. En simplifiant, on peut distinguer le processus de créativité qui se situe à l'intérieur du genre et du groupe ethnique et celui qui vient d'ailleurs, que l'on peut qualifier d'emprunt comme le montre l'exemple des ensembles *Jεkulu* dans la production orale bobo. Les propos suivants d'Ursula Baumgardt sont dans ce sens des recommandations méthodologiques : « À travers l'emprunt en littérature orale, on touche ainsi à la question de la compatibilité de deux cultures, au degré de proximité, d'échanges et de proximité entre elles » (2008 : 91).

Il est évident que ce qui a favorisé cette intrusion, c'est avant tout la proximité et la compatibilité de la culture bobo avec ces ensembles urbains. Nous l'avons vu, la phase de distanciation correspond bien à une mise en observation de cette réalité nouvelle qu'est la ville. La proximité s'est d'abord manifestée par la participation de certains de ces membres à ces structures. C'est lorsque des jeunes bobo ont commencé à participer à ces ensembles à travers la troupe *kuledafuru* que la société bobo s'est ouverte peu à peu à leurs manifestations. La proximité avec la culture urbaine s'est alors

renforcée, notamment à travers l'usage de plus en plus fréquent par les Bobo de la langue Jula. Perçue au début comme une langue étrangère qu'ils n'utilisaient qu'au marché pour les échanges, elle est devenue par le fait de l'urbanisation leur seconde langue.

Un des facteurs qui a favorisé l'emprunt du répertoire des *Jekulu* et son intégration, c'est le fait que ces nouveaux genres se soient inscrits dans des catégories qui permettent une certaine créativité. Les chansons funéraires et de mariage admettent ce genre de phénomène. Même les chansons qui accompagnent les masques connaissent une certaine créativité, mais dans la langue secrète. En outre, le fait que les créations de ces ensembles respectent une certaine logique de ces genres nous conduit à comprendre aisément qu'ils aient été acceptés facilement. Dans l'ensemble, le processus d'intégration est rendu possible par la forme et le contenu, qui ne sont pas très différents de la culture à laquelle ils se sont greffés. C'est cette situation qui explique que ces ensembles se soient engouffrés dans des espaces laissés vacants par la tradition, comme les chansons des mariages et celles qui accompagnent les masques. En utilisant le cadre de référence, on est dans une situation de continuité culturelle. Cependant, ces ensembles introduisent une différence dans la perception de la littérature orale bobo en ce qui concerne l'origine de la création.

Il est généralement admis, et l'expérience le démontre, que l'auteur des œuvres orales n'est pas connu, si bien que la paternité de l'œuvre est attribuée à la collectivité. Même si cette affirmation mérite d'être nuancée, car certains genres ont une origine connue, la tradition orale privilégie la conception patrimoniale de la création. Ce qui se passe avec les nouveaux genres est d'une tout autre nature. Cette fois-ci, les auteurs sont connus et le mode de production et de consommation peut être identifié dans le temps et dans l'espace. Il n'est pas évident que l'on retrouvera les mêmes chansons d'une manifestation à l'autre, car le mode de transmission se fait par des canaux qui ne relèvent plus de la seule culture bobo. Les participants sont des jeunes bobo qui évoluent dans la réalité urbaine. Ce qui est en cours, c'est l'élargissement de la culture bobo à des éléments de la ville, ce qui préfigure une urbanisation très poussée. Ce sont ces ensembles qui ont créé ces œuvres et, momentanément, les ont utilisées dans une manifestation. Les producteurs et les consommateurs ne partagent que partiellement cette réalité culturelle.

La littérature orale, à l'instar de la littérature écrite, fonctionne comme un miroir qui reflète les phénomènes de son environnement. Le processus observé n'est pas une évolution interne de la production orale bobo, mais un emprunt qui s'est culturalisé, si bien que ces manifestations appartiennent pleinement à la culture bobo de cette zone. Cette greffe culturelle correspond à une réalité économique des agriculteurs bobo que la ville a contraints à se lancer dans d'autres types d'activités, comme le maraîchage, avec d'autres acteurs allogènes, pour répondre à la demande de la ville. En effet, l'extension de la ville s'est faite au détriment des terres cultivables des autochtones (voir Sanou, 2013), les obligeant à se reconverter au maraîchage ou à revendiquer le droit d'occuper leurs terres – qui étaient devenues des espaces publics –, comme la forêt classée de Dindéresso¹², pour des activités agricoles. Cette stratégie urbaine de production, qui a été récemment analysée par Ophélie Robineau (2013), connaît un essor dynamique extraordinaire dans le cadre urbain. Longtemps considérée comme la ville économique du pays, Bobo-Dioulasso est en passe de se reconverter, à cause justement de ce dynamisme, en une zone agricole assez prospère. Ces mutations s'accompagnent aussi d'une explosion de la résidence traditionnelle, centrée sur le village autochtone. De plus en plus les autochtones ont investi les nouveaux quartiers, ce qui les oblige à intégrer la ville. De par cette situation, la culture bobo autour de la ville est en train de s'urbaniser, à tel point que les différences sont notables avec les villages bobo très éloignés de la ville. En ce sens, la présence des ensembles *Jekulu* constitue un trait distinctif au sein de la culture bobo.

Conclusion

Les villes sont de nouveaux espaces qui, sans cesse, réinventent de nouvelles identités en intégrant des éléments divers. Cette étude aura montré comment un genre oral urbain, considéré avec beaucoup de méfiance, s'est introduit dans la production orale des autochtones. Les mécanismes sociaux mis en œuvre ont permis de le culturaliser et de l'intégrer comme une partie de leur culture. Cette présence est bien le signe d'une identité urbaine en perpétuel mouvement, qui emprunte les éléments de son expression aux différents groupes sociaux de la ville. La compréhension de cette

¹² La forêt classée de Dindéresso, d'une superficie de 8500 ha, est située à côté de la ville de Bobo-Dioulasso. Le classement s'est fait sous la colonisation en 1933 par l'expropriation des villages entourant la ville.

nouvelle réalité nécessite la prise en compte de divers groupes sociaux. C'est dans ce sens que notre étude ouvre des perspectives sur les modalités d'échanges culturels entre les groupes sociaux de la ville. Jusqu'à présent, les ensembles *Jεkulu* n'utilisent pas les instruments ni le répertoire traditionnels bobo. Une évolution timide se profile à travers la participation des ensembles musicaux bobo à des animations de mariage en ville, comme les *Jεkulu*. C'est le début d'une urbanisation poussée de cette culture autochtone, qui sera sans doute appropriée par la ville comme une marque identitaire. Les propos d'un des membres de ces ensembles confirment cette évolution : « nous on ne va pas chercher les choses. On vient nous donner. Le balafon, ce sont les Sénoufo qui nous l'ont donné ; le Jembé, les Dioula. On attend les Bobo » (entretien, avril 2015).

Alain Sanou est enseignant d'ethnolinguistique au Département de Lettres Modernes de l'Université de Ouagadougou. Il est l'auteur de nombreux articles sur la relation entre la langue et la culture, en prenant pour exemple la société bobo. Il a soutenu en 2016 une thèse sur la notion de parole chez les Bobo à l'Université de Ouagadougou, sous la direction des Professeurs Sié Alain Kam et Jean Derive.

Références

BAUMGARDT, Ursula (2008). « Variabilité, transmission, création », dans Ursula BAUMGARDT et Jean DERIVE (dir.), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala : 77-101.

POIRIER, Jean (1993). « Tradition et novation. De la "situation coloniale" à la situation hétéroculturelle », dans Gabriel GOSSELIN (dir.), *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie : autour de Georges Balandier*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales » : 69-80.

ROBINEAU, Ophélie (2013). *Vivre de l'agriculture dans la ville africaine : une géographie des arrangements entre acteurs à Bobo-Dioulasso, Burkina Faso*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry – Montpellier III.

RUELLAND, Suzanne (2005). « La créativité dans l'art chanté tupuri. L'exemple d'un compositeur de chant wayā », dans Anne-Marie DAUPHIN-TINTURIER et Jean DERIVE (dir.), *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala : 559-631.

SANOU, Alain (2013). « La reconquête patrimoniale de la ville de Bobo-Dioulasso par les autochtones », dans Katja WERTHMANN et Mamadou Lamine SANOGO (dir.), *La ville de Bobo-Dioulasso au Burkina Faso*, Paris, Karthala : 279-292.

-- (2010). « La révolte des autochtones bobo contre les autorités municipales », dans Mathieu HILGERS et Jacinthe MAZZOCCHETTI (dir.), *Révoltes et oppositions dans une démocratie semi autoritaire : le cas du Burkina Faso*, Paris, Karthala : 119-132.

-- (2005). « Les ensembles traditionnels de la ville de Bobo-Dioulasso », dans Anne-Marie DAUPHIN-TINTURIER et Jean DERIVE (dir.), *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala : 883-891.