

Une parole de femme : le sànga dén Jula

Marc Aimé Nébié

Université de Ouagadougou, Burkina Faso

Introduction

Les chansons, *dɔ̀nkili*, constituent, à n'en pas douter, une part considérable de la création littéraire jula¹ ; on pourrait même dire qu'elles représentent le genre le plus productif. Certaines occasions sont plus propices que d'autres pour voir éclore des textes oraux. C'est particulièrement le cas lors de la fête du *kùrubi*² et lors de la célébration des mariages.

En effet, la célébration des noces, *kɔ̀nyɔ*³, chez les Jula donne naissance à un florilège de chants. À la différence du mariage ou *fùru*⁴, les noces sont ponctuées tout au long de leur déroulement par les *kɔ̀nyɔ dɔ̀nkili*, littéralement chants de noces. Il y a une trentaine d'années, le *kɔ̀nyɔ* s'étendait sur une semaine. Mais présentement à cause des contraintes économiques, les noces s'évalent généralement sur quatre jours.

À chaque étape ou plus précisément à chaque rite spécifique, correspond un épithalame - oeuvre essentiellement de la gent féminine - portant un nom spécifique. Ainsi peut-on citer notamment le *kɔ̀nyɔ sùsuli dɔ̀nkili* ou « chant de pilage des noces » entonné par les femmes qui se réunissent pour piler le mil devant servir à la cuisine des mets des invités, le *kɔ̀nyɔ kùndan dɔ̀nkili* (mot à mot noces-tresser la tête - chant) exécuté lors du rite pendant lequel on tresse les cheveux de la mariée. Une fois la mariée conduite chez son mari, une vieille femme lui apprend, de façon rituelle, à faire la cuisine : c'est à ce moment que fuse le *kɔ̀nyɔ bólo yìran dɔ̀nkili* ou « chant pour (apprendre) à la main de la nouvelle mariée à frire ». Parmi toutes ces sous-catégories de *kɔ̀nyɔ dɔ̀nkili*, nous nous intéresserons plus spécialement à celle des *kɔ̀nyɔ kònbo dɔ̀nkili* ou chants de lamentations. Ces chants ont été enregistrés sur le vif lors d'un mariage à Bobo-Dioulasso⁵.

Une note discordante !

Le *kɔ̀nyɔ kònbo dɔ̀nkili* constitue un cas de figure si l'on s'en tient uniquement à sa dénomination.

Littéralement, chant (*dɔ̀nkili*) de pleurs (*kònbo*) de la mariée (*kɔ̀nyɔ*), le *kɔ̀nyɔ kònbo dɔ̀nkili* est, par ailleurs, appelé *sànga dén* (funérailles-enfant), « enfant de funérailles » ou « petites funérailles ».

¹ Il s'agit de l'ethnie jula disséminée dans tout l'ouest du Burkina Faso depuis le 18^e siècle avec l'expansion du royaume jula de Kong. Kong est actuellement une petite ville située au nord-est de la Côte d'Ivoire, non loin de la frontière burkinabè. Le parler des Jula, appelé d'ailleurs à Bobo-Dioulasso *kpɔ̀nkan jula* (littéralement jula des originaires de Kong), ne s'identifie pas exactement au jula véhiculaire, véritable lingua franca, parlé dans une bonne partie du Burkina Faso. Pour la transcription nous utilisons l'orthographe de la sous-commission nationale du jula. Nous notons le ton (haut ' ou bas `) sur la première syllabe.

² La danse du *kùrubi* se situe pendant le mois lunaire du Ramadan. Elle a lieu le quinzième jour pour le *kùrubi fitini* encore appelé *kùrubi dénin* ou « petit kurubi » et le vingt-septième jour pour le *kùrubi ba* ou « grand kurubi ». Présentement à Bobo-Dioulasso, certaines femmes ont décidé de ne danser le kurubi qu'à partir du jour même de la fête de fin du Ramadan, soutenant que l'Islam ne saurait s'accommoder de danses pendant ce mois sacré.

³ *kɔ̀nyɔ*, tout en désignant les noces, signifie aussi nouveau marié : on spécifiera à l'occasion *kɔ̀nyɔxɛ* ou *kɔ̀nyɔ mùsɔ* selon qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Le *kɔ̀nyɔ* (ou *kɔ̀nyɔya*) jula et le *kùrubi* constituent autant de manifestations spécifiques qui permettent au Jula de préserver son identité dans un environnement où il est minoritaire. Le mariage jula se démarque nettement de cette espèce de mariage « cosmopolite » qu'on rencontre à Bobo-Dioulasso et qu'on appelle *tèlèbin fùru*, « mariage du couchant » et qu'aucune ethnie ne revendique.

⁴ Le *fùru*, institution « juridique », se réduit au *fùru siri*, littéralement « attachement du mariage », célébré par les « mâles » dans une très grande simplicité. C'est le contrepoint du *kɔ̀nyɔ*.

⁵ La mariée, Minata Ouattara, a été suivie lors de ses différentes performances. Même si les noces sont l'apanage des femmes, il n'est pas interdit à un homme d'y assister ! Située à l'Ouest du Burkina Faso, à quelque 365 kilomètres de Ouagadougou, la capitale, Bobo-Dioulasso est la seconde ville du pays.

Dans ces deux appellations - qui sont, toutes deux, des syntagmes - ce qui frappe, c'est le sème de tristesse, de douleur qui transparaît. Cela est, de prime abord, assez paradoxal, tant l'antinomie paraît grande entre les noces et les funérailles. Les noces constituent en principe un temps où la joie doit être de mise car moment de bonheur pour les familles. Il est à noter que chez les Jula, peuple fortement islamisé⁶, les funérailles ne sauraient être des manifestations festives donnant lieu à des chansons ou encore à des danses.

Pourquoi alors de tels items pour désigner ces types de chansons dans une circonstance où est censée prédominer la gaieté ?

Selon la tradition, ces chansons évoquent des absents, ceux qui manquent à la fête parce que « fauchés » par la mort. Les pleurs et les sanglots qui accompagnent le rituel des *sànga dén* s'expliqueraient alors. Tantôt c'est la soeur aînée qu'on appelle :

ní kòrɔ sà lón ná Le jour où mourait ma sœur aînée

ní kòrɔ kà mùnni fɔ́ í yé (chant 1) que t'avait dit ma soeur aînée ?

Tantôt c'est la grand'mère qui est évoquée :

ní màma sá lón ná Le jour où mourait ma grand'mère,

ní màma kà mùnni fɔ́ ári yé (chant 4) que vous avait dit ma grand'mère ?

Une autre particularité des *sànga dén* est le statut de l'agent qui assume la performance. Ces textes sont délivrés essentiellement par la future mariée à la différence des autres *kónyɔ dɔ̀nkili* qui sont l'oeuvre des femmes ou des jeunes filles. À la phase des *sànga dén*, ce n'est plus la mariée qui est célébrée ! En tant qu'agent « performant » maintenant, elle fait la ronde de sa parentèle pour honorer, célébrer d'autres femmes à son tour. Les *kónyɔ kònbo dɔ̀nkili*, se singularisent par leur réitération. Ce sont les seules chansons qu'il est donné d'entendre à trois reprises, à des jours différents. En effet, la future mariée est tenue de faire trois fois le tour de ses parents pour entonner les *sànga dén*: au début des noces, le jour du *kúrun*⁷ et le jour où l'on doit

la conduire chez son mari. Les noces débutent de préférence un lundi, jour considéré comme faste par les Jula au même titre que le vendredi connoté positivement par l'Islam. Ce jour-là, les amies de la future mariée sont supposées la « kidnapper » pour aller la cacher dans une maison de retraite d'où elles ne la laisseront sortir qu'en contrepartie de cadeaux émanant du côté du futur époux. Avant ce rapt rituel, la future mariée chante. Elle chante aussi, le mercredi soir, juste avant le *kúrun*. Quand les Jula disent *kúrun bóra*, « le *kúrun* est sorti », ils désignent par là, la danse au cours de laquelle la jeune fille est portée en triomphe à califourchon sur les épaules des amis⁸ de son futur mari qui dansent ainsi avec elle sur une place publique : d'un « cavalier » à l'autre, ses pieds ne doivent pas toucher le sol. Le lendemain jeudi, a lieu le dernier tour des *sànga dén* où la jeune fille va devoir « pleurer » une ultime fois pour prévenir les unes et les autres de son départ imminent ; c'est ce même jour, vers seize heures, après la prière de l'Asr, que le mariage est consacré à la mosquée. La jeune fille est maintenant officiellement mariée et le parcours nuptial tend à sa fin. Aussi, tard dans la nuit⁹, les femmes vont-elles se rencontrer et procéder à la conduite de la jeune épousée chez son mari.

De la nature des *kónyɔ kònbo dɔ̀nkili*

Les *sànga dén* sont en fait bâtis sur une même structure, un seul texte de base que chaque jeune fille reprend et adapte à son propre vécu personnel. La « performatrice » se met en scène pour interpeller les différentes personnes à qui elle rend visite de cour en cour (*lù*). Ainsi s'expliquent les différentes variantes d'une même chanson. En arrivant dans une cour donnée, accompagnée par deux amies qui l'encadrent, la future mariée s'accroupit, les deux mains jointes sur la tête¹⁰ - en signe d'affliction, de deuil - et lance son « lamento » en direction d'une personne bien ciblée dont le nom va généralement apparaître dans le chant : c'est Doussa (chant 1), Sanda (chant 2), Boulama (chant 3). On comprend alors que le *sànga dén* soit une chanson à la première personne, la parole littéraire

⁶ Jula est synonyme de musulman dans beaucoup de régions.

⁷ Le *kúrun* constitue en fait la présentation officielle de la future mariée à l'ensemble de la communauté.

⁸ C'est pendant le *kúrun* que femmes et hommes se retrouvent pendant les noces : les tambourinaires et les hommes qui vont faire danser la mariée sont à l'intérieur du grand cercle formé par les femmes et suivent celui qui porte la mariée.

⁹ La jeune mariée va ainsi bénéficier de la grâce du vendredi car chez les Jula, dès la tombée de la nuit, on passe au jour suivant. Selon un Hadith, le Prophète aurait dit : « le jour le plus distingué de la semaine est celui du vendredi, il est le plus grand au regard de Dieu ».

¹⁰ On réprimande vertement un enfant qui s'amuse à faire un tel geste en temps ordinaire. Il arrive que certaines jeunes filles attachent un bandeau blanc autour de la tête, le blanc étant synonyme de deuil ; c'était le cas de celle que nous avons suivie.

engageant grandement celle qui la dit.

De composition simple comme la plupart des chansons féminines jula¹¹ - cf. J. Derive, 1978 -, le *kɔnyɔ kɔnbo dɔnkili* est repris plusieurs fois jusqu'à ce que la personne apostrophée invite la « pleureuse » - d'où l'appellation de ce type de chansons - à se relever et à sécher ses larmes.

Le *sànga dén* est avant tout une parole de femme, *mùso kúma*, dite par une femme à une femme : l'émetteur et le récepteur appartiennent tous deux au monde féminin. Le rituel consiste à faire essentiellement le tour de la parentèle féminine, notamment les mères classificatoires d'ego, les *báyɔɔri*¹², les soeurs classificatoires.

Mais pourquoi une « sortie » chez les parents de sexe féminin uniquement¹³ ? La configuration de la société jula donne déjà une première réponse. De l'enfance à la nubilité, la fille¹⁴ vit dans le monde des femmes - giron de sa mère, son entourage, ses relations - qui assure l'essentiel de son éducation. Rien de surprenant donc que la jeune mariée, la *kɔnyɔ mùso*, avant de s'en aller « ailleurs », visite surtout celles qu'elle a toujours côtoyées, qu'elle connaît mieux et qu'elle a appris à aimer ; ce sont ces dernières qui l'ont vue grandir, qui savent mieux que quiconque les affres qu'elle a eu à traverser et qui ont sûrement eu à la consoler, à couvrir ses frasques, à la conseiller. Le contenu des *sànga dén* le démontre.

Être sans paraître ou comment chanter les mortes pour louer les vivantes

Les « chants de pleurs de la mariée » se ramènent en fin de compte à une chanson unique. La mélodie restant la même, les invocations et les allusions

varient selon l'agent performateur. Cela s'explique puisque le destinataire à qui s'adresse la chanson - remarquons qu'elle est toujours en situation - change suivant le déplacement de la future mariée d'une cour à une autre. Et chaque chanteuse évoque ses *táabagari*¹⁵, c'est-à-dire celles qui sont parties. Chez une même interprète, lors de ses performances successives, le contenu de la chanson sera tributaire de la défunte interpellée et du message qu'on entend délivrer à un récepteur précis.

Quelles que soient les variations des unes et des autres, une permanence demeure dans toutes les versions : c'est l'évocation de la mort et donc de celles qu'elle a emportées pour exprimer le préjudice qu'elle fait subir à la mariée pour ses noces :

kóba dɔɔman té Ce n'est pas un petit événement

sàya kà ní kóba dɔɔya (chant 2) La mort a amoindri mon grand événement

Le mariage - à travers les noces - est effectivement un événement majeur, *kóba*, vu tout ce qu'il implique et mobilise. Déjà une raison suffisante des sanglots de la jeune fille. Et si la « grande affaire » a perdu de son éclat, c'est parce que celle qui était censée contribuer à cet éclat n'est plus. Fauchée par la mort, elle ne peut plus respecter le serment, *kán kélen*, qu'elle avait fait, comme le disent toutes les chansons. C'est l'aînée (ou la grand'mère, chant 4) qui n'est plus là pour acclamer, *wóowò*, sa cadette dans toute sa splendeur :

ní kɔɔ tì kà à fɔ Ma grande soeur avait dit
kó àle nà wóowò fɔ ní yé qu'elle allait me crier *woowo*
ní wóowò lá lè yè bì yè ó C'est le jour de mon *woowo* aujourd'hui

kɔɔ kà jè ní ná (chant 3) grande soeur s'est tue à moi.

¹¹ Cela est censé faciliter la mémorisation et l'exécution et, partant, les variations.

¹² Formé de *bá+yɔɔri*. *bá* (ou *ná*), c'est la mère ou toute femme de la génération de la mère - *yɔɔri* est un partitif qu'on ne rencontre jamais isolé : il désigne un groupe par rapport à un autre, ici « les mères ».

¹³ Nous n'avons pas eu à relever durant nos enquêtes sur le mariage jula une visite chez une personne de sexe opposé même si une informatrice nous a soutenu récemment que jadis les hommes aussi étaient visités. Nous avons encore moins vu, comme l'affirme J. Derive pour Kong, la mariée aller « pleurer rituellement devant la case de son amoureux (*nyónm ɔɔyɔ*) » (1978 : p. 94).

¹⁴ Dans le milieu traditionnel, le garçon, dès l'âge de raison, était soustrait à sa mère et envoyé chez un maître coranique, son *kàram ɔɔ* qui se chargeait de son éducation.

¹⁵ Formé de *tága*, « partir », de - *bagá*, suffixe d'agent, de - *ri*, marque de pluralité.

Ce regret de la future mariée renvoie à la cérémonie du *kurun* où, parée de tous ses atours, elle est portée en triomphe et acclamée par la foule. La voix de l'aînée décédée manque à ces clameurs. Elle n'est pas là pour lever les deux mains au-dessus de la tête, la paume tournée vers sa cadette et faire retentir ce cri d'acclamation et d'admiration chez les Jula « *wóowò* ». Même le figuier, *tòro*¹⁶, qui a poussé sur sa tombe n'a pas daigné se manifester à sa place (chant 1, verset 25). Malheur extrême car le figuier est censé être symbole de vie. D. Zahan (1963 : 97) fait remarquer que, chez les Bambara, cet arbre joue un rôle important dans le rituel funéraire car « le cadavre est toujours enterré avec une branche de *toro* qui symbolise la vie et la résurrection ». Une croyance populaire ne soutient-elle pas que voir éclore les fleurs du figuier - elles n'éclosent que de nuit ! - c'est être sûr de connaître une très grande félicité.

Ce n'est apparemment pas le cas chez la mariée car si la voix de sa soeur aînée lui manque, comme on l'a vu, ses bras aussi lui manquent. Elle se refuse à l'aider :

à mà lá ní lángaduru yé Elle ne s'est pas
couchée avec une maladie

ní kòrɔ̀ bànnà ní báara lá (chant 1) (Et pourtant) ma
soeur aînée a refusé mon travail.

Et quel est ce travail auquel on se dérobe ? L'aînée avait promis de « faire bouillir une grosse marmite » pour sa cadette, le jour de ses noces :

ní kòrɔ̀ Tata tì kà à fɔ̀ Ma grande soeur Tata avait
dit

àle nà dàgà lè gbàn ní yé (chant 2, V. 22 et 25) qu'elle,
en personne, allait mettre à chauffer une marmite pour
moi.

En effet, les noces attirent beaucoup de gens et donnent lieu à de grandes agapes. D'où la nécessité de sortir la grande batterie¹⁷ pour faire une cuisine qui incombe essentiellement à la famille de la femme. On mesure alors l'apport d'une soeur aînée, en de pareilles circonstances où le prestige est engagé, pour diriger les « opérations »¹⁸ car on ne tarde pas à être ébloué par les personnes qui ont mal ou pas assez mangé. C'est l'importance de cette cuisine qui explique que les femmes se réunissent pour piler les céréales - et c'est là que fusent les *kòrɔ̀ sùsuli dònkili* dont il a déjà été question. Mais voilà que la principale intéressée ne répond pas à l'appel, laissant sa tâche inaccomplie :

ní kòrɔ̀ dònì tóra tengu rá (chant 1 V. 27) Le fardeau de
ma soeur aînée est restée sur l'arbre fourchu.

Or une charge ne saurait rester sur un « *tengu* » ; lorsqu'au cours de ses pérégrinations¹⁹, le colporteur jula déposait, épuisé, son ballot sur un arbre fourchu pour se reposer, c'était pour pouvoir le recharger sur la tête, sans avoir besoin d'aide, et continuer son chemin. Pourquoi l'aînée est-elle donc restée sur le trajet ? On saisit alors ce besoin pour la cadette de l'interpeller pendant ses noces car, comme le fait si bien remarquer Zumthor (1983 : p.11), « La voix est vouloir-dire et volonté d'existence. Lieu d'une absence qui, en elle, se mue en présence, elle module les influx cosmiques qui nous traversent, et en capte les signaux : résonance infinie, qui fait chanter toute matière... ».

C'est ainsi une manière de témoigner qu'on n'oublie pas, en ces moments de fêtes, les défunts dont on peut se concilier, selon la croyance, les bonnes grâces en les évoquant, surtout lorsqu'il s'agit de la mère génitrice. Mais cette « volonté d'existence » est si manifeste qu'on peut se demander si les *sànga dén*, tout en « rappelant » les morts, ne visent pas plutôt à rappeler aux vivants leur devoir de souvenance et, peut-être, tout simplement leur devoir. Si la défunte a failli à sa tâche, le défi doit être relevé par les vivantes. Dans le chant 1 par exemple, on voit que la future mariée rappelle aux originaires de Péni, son village natal, que le fardeau de sa soeur - donc de leur soeur également ou de leur fille - est resté sur le « *tengu* ».

¹⁶ *Ficus gnaphalocarpa*.

¹⁷ On prend alors de grosses marmites qui, de nos jours, portent un numéro : plus ce numéro est élevé (n° 30 par exemple) et plus la contenance de la marmite est grande.

¹⁸ Il n'est pas rare d'entendre en de telles occasions des réflexions du genre : « si une telle était là... », ce qui est de nature à déclencher des drames par ces rappels inopportuns.

¹⁹ Ces voyages se faisaient à pied. Le transport par automobile n'est apparu que bien longtemps après la colonisation.

La mission qui incombe aux vivantes semble si explicite que l'une des femmes interpellées va répliquer à la performatrice en ces termes : *i tá wóowò yé. Tata tugu tá wóowò yé. i wóowò cáman*. « Voici ton woowo ! voici en plus le woowo de Tata ! Beaucoup de woowo pour toi ! ». La première acclamation est de la part de la femme elle-même, la deuxième sera faite au nom de Tata, la disparue, l'Absente qui avait promis de le faire. Ce qui mérite d'être particulièrement souligné, c'est que cette femme commence par dire : *wúli ní dǎgǎnin²⁰ nyùman* « relève-toi, ma petite soeur bien aimée ».

Ce message sous-jacent est fondamental : on met d'abord l'interpellée - le chant est toujours ciblé - en demeure de répondre au salut « *sàlamu kánda* »²¹, première forme de communication pour être assuré que ce qu'on va délivrer sera reçu ; ne pas répondre à une salutation, c'est refuser le dialogue, cesser de tisser des relations sociales. Or la dimension sociale du mariage n'est plus à démontrer. Ici, plus qu'ailleurs, il demeure une affaire essentiellement collective. Si même les morts sont mis à « contribution », les vivants ne sauraient se dérober. Chacune est tenue d'épauler la future mariée et de contribuer au succès des noces. Après s'être suppléée à la soeur défunte pour acclamer la « reine du jour », la femme interpellée va s'engager aussi à « faire la grande cuisine » que la défunte n'a pas su assurer comme elle en avait fait la promesse. La société doit donc chercher à « restituer à la victime l'équivalent du dommage subi » (Bremond, 1966 : 75). Ainsi la mort devient-elle raison et prétexte, évocation et invocation. Invoquer les mortes, c'est permettre aux relations sociales d'être plus vivantes, plus dynamiques en assurant la relève des *táabagari* (celles qui sont parties) et en prolongeant leur existence à travers la réaffirmation et la réalisation concrète - et posthume - de leurs engagements de vivantes. Relations de convivialité par excellence que ce tour de la parenté pour mieux la raviver et mieux la consolider.

Mais une future mariée a-t-elle besoin de passer par les mortes pour livrer un message de vie et surtout remercier toutes celles qui l'ont soutenue jusqu'à sa

nubilité, avant de s'en aller définitivement vers son nouveau domicile, la résidence conjugale étant essentiellement virilocale ?

Nous rejoignons ici le niveau symbolique de cette évocation des défunes, ce qui pourrait expliquer davantage cette « intrusion ou plutôt cette incursion des défunes » à un moment pareil. Le départ de la jeune fille représente une perte pour sa famille, la mort pour son lignage d'origine qui perd ainsi un de ses membres²². Ce thème du mariage, synonyme de mort effective, est récurrent dans la littérature orale jula, et plus particulièrement dans les contes, les *tàlen*. C'est, par exemple, le conte de la jeune fille qui finit par se faire avaler par le mari-serpent qu'elle a choisi malgré les mises en garde de ses parents. Le nouveau lignage n'avale-t-il pas socialement la nouvelle mariée, affaiblissant du coup la vitalité de son lignage premier ? Paulme fait remarquer à propos : « A son-in-law is an ogre, whose part it is to « eat the daughters ». His in-laws will have him remember this at the woman's funeral by invading his house and overthrowing the beer and food which, as pityfull counter gifts far from pacifying them make them act as balked creditors » (1967 : 51). Ce rapprochement entre mort et mariage n'est certes pas propre au monde jula : on le retrouve ailleurs dans la littérature universelle (cf Aarne, 1973, notamment pour les contes, Aarne-Thompson 400-459). Dans l'espace imaginaire qu'est le conte, lorsque la nouvelle épousée est en danger, c'est sa famille²³ - frère, soeur... - qui va opérer la médiation pour la sauver. Rien d'étonnant donc que dans la réalité, la jeune fille fasse ses adieux en effectuant le tour de ses parents ; si elle ne prévient pas de son départ, qui lui portera assistance le jour où elle sera confrontée à des problèmes ? En effet toutes celles à qui la future mariée rend visite sont des femmes mariées qui connaissent les difficultés et les aléas de la vie conjugale. Aussi l'un des vœux formulés à l'intention de celle qui vient « se confier » à plus expérimentée dit-il notamment : « Que Dieu t'accorde un foyer paisible ! »²⁴.

La future mariée se concilie d'autant mieux les bonnes grâces de ces femmes expérimentées qu'elle rend

²⁰ nin est un diminutif affectif, *dǎgǎ* signifie déjà cadet, petit.

²¹ Toutes les chansons débutent ainsi (cf. textes).

²² Il est intéressant de rappeler que la jeune mariée chante en particulier le jour où l'on doit la cacher et le jour où elle doit s'en aller : en fait, deux jours où elle « disparaît » !

²³ Beaucoup de chansons ont pour thème le désarroi de la mariée de n'avoir personne - aucun parent - pour lui venir en aide, un jour, en cas de besoin. Cf. les chants du *kúrún* que nous donnons à titre d'illustration.

²⁴ Littéralement « que Dieu facilite pour toi l'endroit où tu va t'asseoir » *ála má i sigi dúga nǎgǎ yara i yé*.

hommage à leur expérience, à leur patience qui leur a permis de supporter les incartades de l'effrontée qu'elle a été (le terme *nyánagbele* revient systématiquement dans toutes les chansons dès le verset 5). Ainsi reconnaît-elle dans le chant 3 qu'« il est plus ardu d'éduquer un enfant que de le mettre au monde » : *dén lámɔ lè yá gbèlè dén wóro yé* (V. 33).

Dans le chant 5, la jeune fille salue mère Djénéba qui ne s'est jamais laissée rebuter par les langes sales et qui s'est même forgé un caractère pour supporter la crasse :

ní ná jēnēba ní nǝgɔ sɔn mīna ó Merci à ma mère
Djénéba pour avoir supporté la saleté

kó à kà nǝgɔ sɔn mīna ké Elle a vraiment
supporté la saleté

kó à ní dēnbaya Merci à elle pour avoir su être
mère.

Dans une société où femme rime avec maternité, cet hommage à la mère, par celle qui est appelée à devenir bientôt mère elle aussi, est une prise de conscience de la future mariée et un adieu - donc mort - à une vie jusqu'à la faite d'insouciance.

En définitive, nous pouvons dire que les *sànga dén* en combinant les deux pôles de l'existence - vie et mort - entendent surtout rappeler la continuité, la permanence du groupe, la nécessité de la solidarité. Rappeler les mortes pendant les noces, n'est-ce pas aussi un moyen de montrer que le mariage est un moyen de transcender la mort par son processus de régénération au centre duquel se trouve la femme ? Si ailleurs on souhaite « heureux ménage » aux nouveaux mariés, les Jula préfèrent dire : *ála má bólo ní sēn bɔra à rá*. « Que Dieu en²⁵ fasse sortir des bras et des pieds ». Manifestement le mariage est porteur de vie. Les *kɔnyɔ kɔnbo dɔnkili* relèvent aussi d'une certaine thérapeutique cathartique.

Et comme le fait remarquer Goldmann (1965 : 38) « Toute forme littéraire (et toute grande forme artistique) est née du besoin d'exprimer un contenu essentiel ».

Des pleurs à la littérarité ou « talents » de femme

Nous essaierons de relever, juste pour l'essentiel, les caractéristiques des *sànga dén* qui, s'ils se veulent messages, sont aussi expression esthétique. Les *sànga dén* sont avant tout une poésie lamentative où la voix devient son propre instrument. On remarque lors des autres chants de noces la présence d'instruments de musique (tambours, djembé, castagnettes ...). Lors du *kɔnyɔ sūsuli dɔnkili* par exemple, ce sont les coups de pilons dans le mortier et autres battements de mains qui rythment les paroles. Dans le *sànga dén*, les modulations plaintives égrenées sur une voix plutôt basse suffisent ; la voix ne s'élève que vers la fin du chant lorsqu'il s'agit d'adresser des remerciements, de rendre hommage²⁶.

Les différents textes des *sànga dén* présentent dans l'ensemble la même composition. Le chant 5 permet de l'illustrer :

- au début invariablement la même formule de salutation empruntée à l'Islam ou plutôt à l'arabe (verset 1 à 4 du chant 5) ;

- l'objet de la visite ou de la quête : remercier (V. 5 à 8) et s'informer ; mais en fait l'information est déjà sue, d'où cette question purement rhétorique²⁷ « que vous avait dit ma soeur aînée ? » (Verset 5 à 19) ;

- l'évocation de la mort et de son impact négatif (verset 20 à 23) ;

- le chant se clôt par l'expression de la gratitude de la future mariée, ce qui se traduit par une rupture dans le rythme. Ainsi va-t-on passer d'un rythme lent à un rythme plus vif à la fin, ce qui peut amener d'autres personnes à reprendre en chœur la finale.

²⁵ C'est-à-dire de l'union.

²⁶ Cela traduit la rupture entre l'évocation de la morte et l'hommage à la vivante.

²⁷ Cette fausse question sourdait déjà de l'expression utilisée *kán kēlen* (cou, voix-un) qui signifie promesse, serment.

Il ne s'agit pas, bien sûr, d'un ordre immuable mais des éléments entrant dans la composition d'un *sànga dén*. Dans le chant 3, l'effet négatif de la mort apparaît dès les versets 9 à 10 (« ce n'est pas un petit événement, la mort a amoindri mon grand événement »), donc avant même l'interrogation. On pourrait se demander aussi pourquoi le chant 4 par exemple présente une « structure incomplète », passant sous silence les manifestations de gratitude annoncées pourtant dès le début : *ní b'ra ní nà à f'ó ní wále*, « je suis sortie pour venir te dire merci ». Merci pourquoi ? C'est ici que l'on voit le rôle de l'auditeur sur la performance en situation d'oralité. Il arrive souvent que, pour ne pas prolonger la pénible séance des pleurs, la destinataire du chant relève la mariée en l'invitant à sécher ses larmes, pour ne pas éclater elle-même en sanglots - comme c'est souvent le cas. Et puisqu'on se trouve dans une relation d'aînée à cadette, l'invite est acceptée sans trop de peine. Une autre explication se trouve dans la flexibilité du texte oral. Comme nous l'avons déjà vu, d'une cour à une autre, le chant subit des fluctuations dues à la situation particulière de l'agent au moment de la performance. Il s'agit plus alors de « discours plutôt que des textes, des messages - en - situation et non des énoncés finis » (Zumthor, 1983 : 126).

Exécuté totalement ou partiellement, le chant garde tout de même sa finalité première : la visite que l'on rend n'est-elle déjà pas, elle-même, un début de reconnaissance, un hommage rendu à celle qu'on interpelle en entonnant le chant ? Voilà pourquoi le *sànga dén* connaît une abondance d'apostrophes invocatoires : on constate dans le chant 1 un emploi anaphorique de « *Peni nàbagari* » et surtout de *màma* qui subit une amplification. Dans le chant 4, *k'òr'ò* est soumis au même traitement que *màma*.

Les différentes constructions anaphoriques sont autant de répétitions qui, ajoutées aux nombreuses autres reprises dans les chants, contribuent à faire des *sànga dén* de véritables litanies. Pratiquement tous les éléments sont réitérés au moins une fois : *k'òr'ò* est repris douze fois dans le chant 3, dix fois dans le chant 1 ; dans ce même chant 1, on peut remarquer que chaque verset débute pratiquement par *ní*

(cf notamment V.8 à 19). Il ne faut pas oublier que le rituel du *sànga dén* est lui-même réitération : il revient trois fois au cours des noces. On pourrait d'ailleurs se demander pourquoi trois fois et pas quatre qui est le chiffre de la femme.

Cette réitération systématique traduit la simplicité de la composition et entraîne, de toute évidence, le retour des mêmes sonorités, l'allitération et l'assonance devenant de ce fait un élément rythmique. L'examen du texte du chant 1 permet de s'en rendre compte : chaque unité de souffle est répétée. Parfois d'une unité à une autre, la différence s'opère juste au niveau d'une particule phrastique ou rythmique (*ó, wé*). Chaque *sànga dén* en lui-même est une réitération car il est repris dans son intégralité jusqu'à ce qu'on invite la future mariée à se relever.

Les *k'òr'ò kònbo d'ònkili* que nous présentons ici n'abondent pas particulièrement en figures de style - à l'instar de celles qu'on rencontre dans d'autres épithalames ou dans les chants du *kúrubi*²⁸ - cf. J. Derive, 1978. Les propos s'apparentent davantage à ce que les Jula nomment *kúma gbé*, parole claire dont le signifié se situe au niveau de la dénotation. On peut cependant noter la personnification du figuier, *tòro*, les périphrases pour désigner la soeur, *k'òr'ò* (terme abondamment utilisé par ailleurs) : *wóronyògòn* (littéralement « né comme moi », chant 2 V. 17), *sàbaga jóona*, « la défunte prématurée » (chant 1, V. 23) ; ces périphrases permettent de rompre avec la répétition. La métaphore la plus évidente est celle de « la charge restée sur l'arbre fourchu », *dòni tóra téngu rá* (chant 1) pour évoquer la soeur aînée partie « sans avoir vidé son carquois ». Cette image s'intègre dans l'univers culturel jula, tant elle s'appuie sur une activité fondamentale de cette société, le commerce, *sáfariya*²⁹, conduisant en de fréquents déplacements de village en village, un ballot de marchandises sur la tête (cf. Person, 1968).

Ce souci d'éviter des fioritures va se retrouver au niveau de la syntaxe : suppression des mots de liaison, juxtaposition, procédé de la parataxe. Ainsi trouve-t-on *ní b'ra ní nà à f'ó* « je suis sortie, je vais dire » au lieu de *ní b'ra k'ó ní nà à f'ó* « je suis sortie pour venir dire ». Au lieu de *ní bí ny'ògònna lón kà sé*, la chanteuse préfère supprimer *ní* « si » qui établit la conditionnalité

²⁸ La fonction poétique est nettement plus marquée dans les chants de chasseurs (cf. M.J. Derive, 1978).

²⁹ *jùlaya*, en jula véhiculaire.

(chant 1, V. 20). La rupture entre *kóba dǔgoman té* et *sàya kà ni kóba dǔgoya* (chant 2, V. 9-10) est marquée par la simple juxtaposition alors que dans le langage ordinaire, on aurait nécessairement *ngà* « mais »

Conclusion

En définitive, on peut dire que le *kǔnyɔ kǔnbo dǔnkili* ou le *sànga dén* participe surtout d'un rituel qui se veut, avant tout, un hommage d'une femme - aux portes du mariage - aux défuntes et aux vivantes. Au moment où la nouvelle mariée, *kǔnyɔ mùso*, s'en va, « meurt » pour sa communauté, c'est l'occasion idéale de rappeler qu'on ne saurait oublier celles qui sont parties. La meilleure façon de se souvenir d'elles, c'est d'appeler les vivantes au devoir de solidarité en les amenant à réaliser la promesse que les défuntes avaient faite. Et comment les y amener sans comptabiliser, tout en leur sachant gré, ce que les différentes femmes visitées ont pu faire jusqu'à présent pour celle qui se marie ? En le disant simplement, mais en le martelant plusieurs fois, avec, à l'appui, l'argument des sanglots, sûrement serait-on mieux entendu, car ne pas être entendu, c'est l'anéantissement, synonyme de mort totale. On pourrait peut-être voir un symbole dans ces « petites funérailles » - *sànga dén* - célébrées par la mariée dans son lignage d'origine avant de s'en aller « ailleurs » : les « grandes » funérailles - les véritables ! - seront essentiellement l'affaire du nouveau lignage qui va « l'absorber ». □

pour mieux marquer l'opposition entre les deux éléments ; il en est de même au chant 2 entre les versets 29 et 30. On opte, pour ainsi dire, pour une syntaxe plus « fluide ».

Références bibliographiques

- Aarne, A. 1973 : *The types of the folktales. A classification and bibliography, translated and enlarged by S. Thompson*, Helsinki, F.F.C. n° 184.
- Bremond, Cl. 1966 : « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 8, Paris, Seuil, pp. 60-76.
- Derive, J. 1978 : « Le chant du Kurubi à Kong », *Annales série J (traditions orales)*, t. II, Abidjan, Université, pp. 85-114.
- Derive, M-J. 1978 : « Chants de chasseurs dioulas », *Annales série J (traditions orales)*, t. II, Abidjan, Université, pp. 143-171.
- Goldmann, L. 1965 : *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- Görög-Karady, V. 1997 : *L'univers familial dans les contes africains. Liens de sang, liens d'alliance*, Paris, L'Harmattan.
- Paulme, D. 1967 : « Two themes on the origin of death in West Africa », *Man*, 2 (1), pp. 48-61.
- 1984 : Qui mangera l'autre ? Le thème du « conjoint animal » dans les contes d'Afrique noire, *Cahier d'Études africaines*, 24 (2), pp. 205-233.
- Person, Y. 1968 : *Samori, une révolution dyula*, Dafar IFAN (Mémoires, 68), t.I
- Revel, N. et Rey-Hulman D. 1993 : *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, Inalco.
- Zahan, D. 1963 : *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, La Haye, Mouton.
- Zumthor, P. 1983 : *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

R Une parole de femme :

é le *sànga dén* Jula

s La célébration des noces chez les Jula, ethnie
u de l'Ouest du Burkina Faso, donne naissance à
m un florilège de chants, œuvre essentiellement
é des femmes. Les *sànga dén* sont des chants de
lamentation exécutés par la future épouse à
travers un rituel particulier pour pleurer ses
parentes disparues. En célébrant les absentes,
la jeune fille interpelle les vivantes pour les
remercier et les inciter à reprendre la charge de
celles qui sont, trop tôt, parties.

Mots-clés : noces, mariée, chants de lamentations,
femme.

A Wedding ceremonies in the Jula ethnic group in
b western Burkina Faso give rise to an anthology of
s songs mostly of female production. The « *sànga*
t *dén* » are wailing songs carried out by the bride in a
r particular ritual in view of crying over deceased
a parents. In celebrating the departed, the bride calls
c out to girls who are still alive to give them thanks and
t urge them to care for the too early departed ones.

Key words : wedding ceremonies, bride, wailing songs,
woman

TEXTES³⁰**CHANT 1**

1. sàlamaleku³¹ **Que le salut soit sur vous !**
2. ní màma³²sàlamu kánda **Ma grand'mère,
réponds à mon salut.**
3. sàlamaleku ó **Que le salut soit
bien³³ sur vous !**
4. ní màma sàlamu kánda **Ma grand'mère,
réponds à mon salut.**
5. nyánagbèlè minabaga màma
Grand'mère qui a porté l'effrontée,
6. ní bóra ní nà à f3 í ní wále³⁴ **Je suis
sortie pour venir te dire merci.**
7. nyánagbèlè minabaga màma
Grand'mère qui a porté l'effrontée,
8. ní bóra ní nà à f3 í ní wále **Je suis
sortie pour venir te dire merci.**
9. ní màma dusa wé **Ô ma grand'mère
Doussa,**
10. ní kó ní yé í nyìnninga kán kèlèn³⁵ ná
Je voudrais t'interroger sur une promesse.
11. ní màma dusa wé ó **Ô ma grand'mère
Doussa,**
12. ní kó ní yé í nyìnninga kán kèlèn ná
Je voudrais t'interroger sur une promesse.
13. ní kòro sà lón ná **Le jour où mourait
ma grande sœur,**
14. ní kòro kà múnni f3 í yé **Que t'avait dit ma
grande sœur ?**
15. ní kòro sà lón ná wé **Oui, le jour où
mourait ma grande sœur**
16. ní kòro kà múnni f3 í yé **Que t'avait dit ma
grande sœur ?**
17. ní kòro ní kòro tí kà à f3 **Ma grande sœur,
ma grande sœur avait dit**
18. ní kòro Tata tí kà à f3 **Ma grande sœur
Tata avait dit :**
19. ní Minata í láje **Ma Minata, ne t'en fais
pas,³⁶**
20. bì nyògónna lón kà sé **(si) un jour
semblable à aujourd'hui survenait**
21. àle nà wóowò lè f3 ní yé **(qu')elle allait me
crier woowo³⁷**
22. ò lá lè yé bì yé **(or) voici ce jour
aujourd'hui.**
23. sàbaga jóona kà jè ní ná **La défunte
prématurée s'est tue à moi.**
24. sàbaga jóona jèra ní ná **La défunte
prématurée s'est vraiment tue à moi.**
25. káburu tòro kà lá ò kán **Le figuier de la
tombe s'est joint à elle.**
26. ée tòro wé hále káburu lá tòro wé **Ô figuier,
même (toi) le figuier de la tombe !**

³⁰ La traduction s'est voulue délibérément très proche du texte jula (au point d'être parfois maladroite). Lorsqu'un ajout s'est avéré indispensable, il a été mis entre parenthèses.

³¹ Il s'agit d'une expression empruntée à l'arabe et qui sert de formule de politesse lorsqu'on pénètre dans un domicile. Chaque ligne correspond à une unité de souffle.

³² *Màma* signifie grand'mère, mais c'est aussi l'appellation usuelle, affective d'une personne qui porte le même prénom que sa grand'mère. Dans le chant 3, la chanteuse utilise *màma* et *ná* (mère) pour s'adresser à la même personne.

³³ C'est la particule phrastique *ó* que nous rendons ainsi.

³⁴ *í ní wále* signifie littéralement « toi et le travail ». C'est une formule idiomatique jula qui sert à saluer, à remercier (ainsi dira-t-on à un cultivateur revenant de son champ *í ní kóngó*, « toi et la brousse ») : on met l'interpellé en rapport avec ce qu'il fait ou ce sur quoi on veut porter l'attention. Nous préférons traduire ici par merci.

³⁵ *kán kèlèn* désigne celui qui n'a qu'une parole, qui respecte ses engagements.

³⁶ À partir d'ici, la chanteuse va mêler style direct et style indirect, ce qui a la traduction (à l'écrit) apparaît bien maladroit (mais cf. note 30).

³⁷ *Woowo* est un cri de joie, d'admiration qu'on pousse pour acclamer, féliciter quelqu'un. Nous avons préféré garder l'onomatopée.

27. Peni nàbagari ní kòrò dònì tóra téngu rá
**Originaires de Péni³⁸, le fardeau de ma
grande sœur est resté sur l'arbre fourchu.**

28. Peni nàbagari ó ní kòrò dònì tóra téngu rá
**Ô Originaires de Péni, le fardeau de ma
grande sœur est resté sur l'arbre fourchu.**

29. à má lá ní lángaduru yé Elle ne s'est pas
couchée avec une maladie,

30. ní kòrò bànnà ní báara lá (Et pourtant) ma
grande sœur a refusé mon travail³⁹

31. à má lá ní lángaduru yé Elle ne s'est pas
couchée avec une maladie,

32. ní kòrò bànnà ní báara lá (Et pourtant) ma
grande sœur a refusé mon travail.

CHANT 2

1. sàlamaleku **Que le salut soit sur vous !**

2. ní màma sàlamu kánda **Ma grand'mère,
réponds à mon salut.**

3. sàlamaleku ó **Que le salut soit bien sur
vous !**

4. ní màma sàlamu kánda **Ma grand'mère,
réponds à mon salut.**

5. nyánagbèlè minabaga màma
Grand'mère qui a porté l'effrontée,

6. ní bóra ní nà à fò í ní wále **Je suis sortie pour
venir te dire merci.**

7. nyánagbèlè minabaga màma
Grand'mère qui a porté l'effrontée,

8. ní bóra ní nà à fò í ní wále **Je suis
sortie pour venir te dire merci.**

9. kóba⁴⁰ dógoman té **Ce n'est pas un
petit événement,**

10. sàya kà ní kóba dógoya **La mort a
amoindri mon grand événement.**

11. kóba dógoman té **Ce n'est vraiment pas un
petit événement,**

12. sàya kà ní kóba dógoya **La mort a
amoindri mon grand événement.**

13. ní màma Sanda wé **Ô ma grand'mère
Sanda,**

14. ní kó ní yé í nyíninga kán kélen ná
Je voudrais t'interroger sur une promesse.

15. ní màma Sanda wé ó **Ô ma grand'mère
Sanda,**

16. ní kó ní yé í nyíninga kán kélen ná
Je voudrais t'interroger sur une promesse.

17. ní wóronyogon sà lón ná **Le jour où
mourait ma soeur utérine,**

18. ní wóronyogon kà múnni fò í yé **Que t'avait
dit ma soeur utérine ?**

19. ní wóronyogon sà lón ná **Le jour où
mourait ma soeur utérine,**

20. ní wóronyogon kà múnni fò í yé **Que t'avait
dit ma soeur utérine ?**

21. ní kòrò ní kòrò tí kà à fò **Ma grande soeur,
ma grande soeur avait dit,**

22. ní kòrò ní kòrò tí kà à fò **Ma grande
sœur Tata avait dit :**

23. ní Minata láje **Ma Minata, ne t'en fais
pas,**

24. bì nyògónna lón kà sé **(Si) un jour
semblable à aujourd'hui survenait,**

³⁸ Péni est un village jula situé à une quarantaine de kilomètres de Bobo-Dioulasso sur l'axe Bobo-Dioulasso - frontière de la Côte d'Ivoire.

³⁹ Le travail qu'elle devait faire pour moi.

⁴⁰ *kóba* peut être connoté positivement ou négativement : c'est un grand événement heureux ou un gros malheur (comme la mort) ; mais en fait ici, la mort est le grand événement par excellence puisqu'elle est capable d'éclipser tous les autres.

25. àle nà dàga lè gbàn ní yé (Qu')elle allait
mettre à chauffer une marmite pour moi?
26. ò lá lè yé bì yé éé⁴¹ (Or) voici ce jour
aujourd'hui.
27. sàbaga jóona kà jè ní ná La défunte
prématurée s'est tue à moi.
28. sàbaga jóona jèra ní ná La défunte
prématurée s'est vraiment tue à moi.
29. káburu tòro kà lá ò kàn Le figuier
de la tombe s'est joint à elle.
30. ée tòro wé, hále káburu lá tòro wé
Ô figuier, même (toi) le figuier de la tombe !

CHANT 3

1. sàlamaleku Que le salut soit sur vous !
2. ní màma sàlamu kánda Ma grand'mère,
réponds à mon salut.
3. sàlamaleku ó Que le salut soit
bien sur vous !
4. ní màma sàlamu kánda Ma grand'mère,
réponds à mon salut.
5. nyánagbele minabaga màma
Grand'mère qui a porté l'effrontée,
6. ní bóra ní nà à fí í ní wále Je suis
sortie pour venir te dire merci.
7. nyánagbele minabaga màma
Grand'mère qui a porté l'effrontée,
8. ní bóra ní nà à fí í ní wále Je suis sortie
pour venir te dire merci.
9. kóba dógoman té Ce n'est pas un petit
événement,
10. sàya kà ní kóba dógoya La mort a
amoindri mon grand événement.
11. kóba dógoman té ó Ce n'est vraiment
pas un petit événement,
12. sàya kà ní kóba dógoya La mort a
amoindri mon grand événement.
13. ní màma Bulama wé Ô ma grand'mère
Boulama,
14. ní kó ní yé í nyíninga kán kélen ná
Je voudrais t'interroger sur une promesse.
15. ní màma Bulama wé ó Ô ma grand'mère
Boulama,
16. ní kó ní yé í nyíninga kán kélen ná
Je voudrais t'interroger sur une promesse.
17. ní kòrò sà lón ná Le jour où mourait ma
grande soeur,
18. ní kòrò kà múnni fí í yé Que t'avait dit
ma grande soeur ?
19. ní kòrò sà lón ná ó Oui, le jour où
mourait ma grande soeur,
20. ní kòrò kà múnni fí í yé Que t'avait dit
ma grande soeur ?
21. ní kòrò tí kà à fí Ma grande soeur avait
dit
22. kó àle nà wóowò fí ní yé Qu'elle allait me
crier woowo.
23. ní wóowò lá lè yé bì yé ó C'est aujourd'hui
le jour de mon woowo.
24. kòrò kà jè ní ná Ma grande soeur s'est
tue à moi,
25. kòrò jèra ní ná Ma grande soeur s'est
vraiment tue à moi.
26. káburu tòro kà lá ò kàn Le figuier de la
tombe s'est joint à elle.
27. ée tòro wé hále káburu tòro wé
Ô figuier, même (toi) le figuier de la tombe !
28. à má lá-ní lángaduru yé Elle ne s'est
pas couchée avec une maladie,

⁴¹ La chanteuse module sur la dernière syllabe de yé

29. ní kòrò bànnà ní báara lá (Et pourtant)
ma grande soeur a refusé mon travail.
30. à má lá ní lángaduru yé Elle ne
s'est pas couchée avec une maladie,
31. ní kòrò bànnà ní báara lá (Et pourtant) ma
grande soeur a refusé mon travail.
32. síi byé yé à lón Tout le monde sait
33. dén lámò lè yá gbèlè⁴² dén wóro yé
(Qu')éduquer un enfant est plus difficile
que mettre un enfant au monde.
34. ní nàna fò ná Bulama í ní wále Je suis
venue dire à mère Boulama merci.
35. síi byé yé à lón Tout le monde sait
36. dén lámò lè yá gbèlè dén wóro yé.
(Qu') éduquer un enfant est plus difficile
que mettre un enfant au monde.

CHANT 4

1. sàlamaleku Que le salut soit sur vous !
2. ní kòrò sàlamu kánda Ma grande soeur,
réponds à mon salut.
3. sàlamaleku ó Que le salut soit
bien sur vous !
4. ní kòrò sàlamu kánda Ma grande soeur,
réponds à mon salut.
5. nyánagbele minabaga kòrò
Grande soeur qui a porté l'effrontée,
6. ní kòrò ní kó ári⁴³ ní wále Ma grande
soeur , je vous dis merci.
7. nyánagbele minabaga kòrò
Grande soeur qui a porté l'effrontée,

8. ní kòrò ní kó ári ní wále Ma grande soeur
je vous dis merci.
9. ní kòrò Makura wé Ô ma grande
soeur Makoura,
10. ní kó ní yé í nyíninga kán kélen ná
Je voudrais t'interroger sur une
promesse.
11. ní kòrò Makura wé ó Ô ma grande soeur
Makoura,
12. kó ní yé í nyíninga kán kélen ná
Je voudrais t'interroger sur une promesse.
13. ní màma sà lón ná Le jour où mourait
ma grand'mère,
14. ní màma kà múnni fò ári yé Que vous
avait dit ma grand'mère ?
15. ní màma sà lón ná ó Oui, le jour
où mourait ma grand'mère,
16. ní màma kà múnni fò ári yé Que vous
avait dit ma grand'mère ?
17. ní màma tí kà à fò Ma grand'mère
avait dit
18. kó àle nà wóowò fò ní yé Qu'elle allait
me crier woowo.
19. wóowò lá lè yé bí yé ó Voici bien
aujourd'hui le jour du woowo.
20. ní màma kà jè ní ná Ma grand'mère
s'est tue à moi.
21. màma jèra ní ná Grand'mère s'est
vraiment tue à moi.
22. káburu tòro kà lá ò kàn Le figuier
de la tombe s'est joint à elle.

⁴² Nous avons ici une particularité du jula de Kong qui le distingue du parler véhiculaire qui n'a pas d'occlusives labio-vélaires.

⁴³ La chanteuse utilise la 2^e personne du pluriel (collectif) alors qu'au verset 10 elle revient au singulier *í*, ce qui laisse supposer que l'adresse oscille ici entre un groupe (de femmes présentes à ce moment-là) et un individu.

23. ée tòro wé, hále káburu lá tòro wé.
Ô figuier, même (toi) le figuier de la tombe !

CHANT 5

1. sàlamaleku **Que le salut soit sur vous !**
2. ní nà sàlamu kánda **Ma mère, réponds à mon salut.**
3. sàlamaleku **Que le salut soit sur vous !**
4. ní nà sàlamu kánda **Ma mère, réponds à mon salut.**
5. nyánagbele minabaga nà **Mère qui a porté l'effrontée,**
6. ní bóra ní nà à f3 í ní wále **Je suis sortie pour venir te dire merci.**
7. nyánagbele minabaga nà ó **Ô mère qui a porté l'effrontée,**
8. ní bóra ní nà à f3 í ní wále **Je suis sortie pour venir te dire merci.**
9. ní ná Jeneba wé **Ô ma mère Djénéba,**
10. kó ní yé í nyíninga kán kélen ná **Que je t'interroge sur une promesse.**
11. ní ná Jeneba wé ó **Ô ma mère Djénéba,**
12. kó ní yé í nyíninga kán kélen ná **Que je t'interroge sur une promesse.**
13. ní kòro sà lón ná **Le jour où mourait ma grande soeur,**
14. ní kòro kà múnni f3 ári yé **Que vous avait dit ma grande soeur ?**
15. ní kòro sà lón ná wé **Le jour où mourait ma grande soeur,**

16. ní kòro kà múnni f3 ári yé **Que vous avait dit ma grande soeur ?**

17. ní kòro tí kà à f3 **Ma grande soeur avait dit**

18. kó àle nà wóowò f3 ní yé **Qu'elle allait me crier woowo.**

19. ní wóowò lá lè yé bí yé ó **C'est aujourd'hui le jour de mon woowo,**

20. kòro kà jè ní ná **Grande soeur s'est tue à moi,**

21. kòro jèra⁴⁴ ní ná **Grande soeur s'est vraiment tue à moi.**

22. káburu tòro kà lá ó kàn **Le figuier de la tombe s'est joint à elle,**

23. ée tòro wé hále káburu lá tòro wé
Ô figuier, même (toi) le figuier de la tombe !

24. kó à ní nógo sòn mína ó **Merci à elle pour avoir supporté la saleté,**

25. kó à ní nógo sòn mína⁴⁵ **Merci à elle pour avoir supporté la saleté.**

26. ní ná Jeneba ní nógo sòn mína ó **Merci à ma mère Djénéba pour avoir supporté la saleté.**

27. kó à kà nógo sòn mína ké **Elle a vraiment supporté la saleté.**

28. kó à ní dénbaya ó **Merci à elle pour avoir su être mère.**

29. kó à ní dénbaya **Merci à elle pour avoir su être mère.**

30. ní ná Jeneba ní dénbaya ó **Merci à ma mère Djénéba pour avoir su être mère.**

31. kó à kà dénbaya ké **Elle a vraiment su être mère.**

⁴⁴ *kà jè* et *jèra* traduisent tous deux des accomplis ; mais *-ra* envisage le procès comme définitivement réalisé (non dynamique à la différence de *kà*). On aurait pu traduire *jèra* par « s'est définitivement tue ».

⁴⁵ Nous retrouvons la même construction qu'à la note 34 : *nógo sòn mína* signifie littéralement « retenir son caractère (pour ne pas se révolter devant) la saleté ».

ANNEXES**Chant de kúrun I**

1. í mána fón ĩ ná nyùman ná **Si tu viens
à ne pas retrouver ta bonne mère**
2. dùgukolo lè nyininga **C'est la terre que
tu dois interroger.**
3. í mána fón í fà nyùman ná **Si tu viens
à ne pas trouver ton bon père,**
4. dùgukolo lè nyininga **C'est la terre que
tu dois interroger.**
5. dùgukolo kà kán mín fó í yé **Le discours
que te tiendra la terre :**
6. sàya lè kà kóba lá í kàn **C'est la mort
qui t'a imposé un gros malheur.**
7. dùgukolo kà kán mín fó í yé **Le discours
que te tiendra la terre :**
8. sàya kà í tó kóba kà í tó **La mort t'a
abandonné, le gros malheur t'a abandonné
(à toi-même⁴⁶).**

Chant de kúrun II

1. ná yé à fó ánorí yé **Mère nous a
dit**
2. kó nyùman tì mḡgo tó **Que le bienfait
ne sauve personne.**
3. bàa yé à fó ánorí yé **Père nous a dit**
4. kó nyùman tì mḡgo tó **Que le
bienfait ne
sauve personne.**
5. ánorí kóngó cé rá kà lá **Nous (voici)
étendues en pleine brousse.**
6. mìnbage tì ánorí rá⁴⁷ **Et personne pour
nous boire.**
7. ánorí kóngó cé rá sḡso **Nous (voici)
haricots en pleine brousse,**
8. cèbaga tì ánorí rá **Et personne pour
nous ramasser.**

⁴⁶ Cet ajout s'avère nécessaire car la traduction littérale aboutirait à un contresens en français.

⁴⁷ Les versets 5 et 6 sont en alternance avec les versets 7 et 8 d'une reprise à une autre.