



**HAL**  
open science

## Jeux et enjeux de la parodie dans une société africaine

Jean Derive

► **To cite this version:**

Jean Derive. Jeux et enjeux de la parodie dans une société africaine. Cahiers de l'Ecole Doctorale de l'université de Savoie, 2005, 2, pp.23-33. halshs-00344021

**HAL Id: halshs-00344021**

**<https://shs.hal.science/halshs-00344021v1>**

Submitted on 3 Dec 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Jeu gratuit, jeu payant : jeux et enjeux de la parodie dans une société africaine**

Jean Derive

La pratique parodique qui va retenir ici notre attention a cours dans une société du nord-est de la Côte-d'Ivoire, les Dioula de Kong, du nom de la capitale régionale. Cette société, dans l'ensemble rurale, entièrement islamisée depuis un siècle environ, a conservé beaucoup de ses traditions. Dans le domaine de son patrimoine culturel verbal, elle les exprime sous une forme essentiellement orale et possède une gamme très riche de genres.

Parmi ceux-là, nous allons commencer par nous intéresser à un certain nombre de genres qu'on pourrait qualifier de « cérémoniels », dans la mesure où ils sont dits rituellement à l'occasion d'une des cérémonies qui ponctuent normalement la vie d'un Dioula : l'attribution officielle du nom musulman après la naissance, la célébration de la fin du cursus à l'école coranique, le mariage, la fin du Ramadan, la célébration du retour de pèlerinage à la Mecque... Chacun de ces événements importants donne lieu à l'énonciation de chants conventionnels, thématiquement adaptés à l'occasion et consignés dans des répertoires spécifiques, dûment mémorisés. Leur nature même leur donne un contenu plutôt solennel et, dans cette société à forte prégnance islamique, ils ont même souvent un caractère plus ou moins sacré. Ce sont donc des chants à prendre, en principe, très au sérieux.

Or lorsqu'ils sont interprétés, à l'occasion des cérémonies correspondantes, on peut assister à une assez curieuse pratique. Avant de la décrire, pour permettre de bien la comprendre, il faut d'abord expliquer certains aspects de la structure sociale dans cette communauté. La société dioula est composée de deux grands groupes :

- d'une part, les hommes libres de naissance qui forment si l'on veut la partie noble du corps social et qu'on appelle les *horon*,
- d'autre part les *woloso*, un autre groupe formé des personnes qui, autrefois, appartenaient à l'ensemble des captifs domestiques, acquis par achat ou prise de guerre à l'époque de l'esclavage.

Bien entendu, dans l'état ivoirien moderne, il n'y a plus d'esclaves « en droit » et ces citoyens ont juridiquement les mêmes droits et devoirs que les autres (certains ont même fait parfois d'assez brillantes carrières politiques). Il n'empêche que, dans la société rurale traditionnelle, la distinction entre *horon* et *woloso* n'a pas été effacée des esprits, même si elle n'a plus de fondement juridique, et que les deux groupes restent très largement endogènes dans les faits. Dans les villages dioula comme à Kong même, on sait donc toujours très

bien qui est *horon* et qui est *woloso*. Et cette distinction n'est pas tout à fait théorique car, comme nous allons le voir, dans la vie culturelle traditionnelle, les *woloso* jouent toujours un rôle bien particulier. Ils ont droit à la grossièreté, dans leurs manières comme dans leur discours, ce que la bienséance interdit en principe aux *horon*.

C'est ce qui les amène à tenir un rôle spécifique à l'occasion des cérémonies qui viennent d'être évoquées. Lorsque, dans les familles de *horon*, à l'occasion d'une fête quelconque, est interprété le répertoire de chants traditionnels qui doit conventionnellement l'accompagner, il est d'usage bien établi que les *woloso* fassent alors irruption au beau milieu de la cérémonie et donnent à leur tour, à vrai dire en même temps que les autres interprètes et parallèlement à eux, des parodies grossières et insultantes des chants en question, sur les mêmes airs. Ce rituel se déroule d'ailleurs dans un climat moins agressif que « bon enfant ». En voici quelques illustrations, empruntées à différents répertoires, qui aideront à avoir une idée plus claire de ce dont il s'agit.

A l'occasion du baptême des enfants par exemple (entendre la cérémonie d'attribution officielle du nom propre), il est d'usage de chanter un certain nombre de panégyriques que les folkloristes africanistes appellent souvent « devises ». Ces chants sont destinés à honorer l'ascendance de l'enfant baptisé par des allusions aux hauts faits de ses ancêtres les plus prestigieux (c'est ce qu'en dioula on appelle les *lasiri donkili*, c'est-à-dire les chants de généalogie). Ainsi, à l'occasion du baptême d'un enfant dont le nom patronymique est Baro, on rencontrera par exemple le chant suivant :

Salut à toi, Baro, tueur de lion,  
Baro, salut à toi, tueur d'albinos,  
A qui on ne peut comparer le reste des Dioula.

Ces périphrases, « tueur de lion », « tueur d'albinos », sont des allusions à des exploits d'ancêtres de ce lignage et le chant a pour fonction de glorifier l'enfant à travers son ascendance. Les *woloso*, arrivant (sans y avoir été invités bien sûr) à la cérémonie du baptême donneront quant à eux le chant suivant :

Salut à toi, Basiri<sup>1</sup>, enfant des Baro,  
C'est grâce à toi que la pine a été créée,  
C'est grâce à toi que les couilles<sup>2</sup> ont été créées,  
C'est en ton nom que la queue du Dioula a été créée.

On voit bien, dans cette illustration, comment le chant de *woloso* est effectivement la parodie dérisoire de l'autre. On évoque « pour rire » les prétendus exploits, non plus d'un ancêtre, mais de ce Baro nouveau-né, en inversant burlesquement le rapport de causalité qui a prévalu à sa naissance : dans la réalité, c'est grâce aux parties génitales que l'enfant a pu être créé. Dans le chant, c'est sa naissance même qui est donnée comme étant à l'origine de la

---

<sup>1</sup> C'est le nom qu'on vient de donner à l'enfant qu'on baptise.

<sup>2</sup> Nous avons traduit à dessein par des mots grossiers car les termes utilisés en dioula pour désigner ces parties de l'appareil génital masculin appartenaient très explicitement à ce registre.

création des parties génitales, inversion qui produit un effet de comique par l'absurde.

De même, à l'occasion de la célébration de la sortie de l'école coranique est organisée une fête appelée *kalanjigi* (littéralement, « la déposition du savoir ») où l'enfant interprète un certain nombre de chants qui ont pour fonction de remercier le maître qui lui a appris les versets du Coran et de célébrer ses qualités, comme dans l'exemple qui suit :

Au moment où mon maître Balaji nous enseignait,  
A ce moment-là, la parole de Balaji était bonne.  
La parole du maître, rien n'est plus agréable que cela,  
Tout le monde se découvre devant le maître coranique.

Au moment où ce chant particulier a été interprété, à l'occasion d'un *kalanjigi*, il s'est retrouvé parodié ainsi par les *woloso* qui, une fois de plus, ont remplacé systématiquement la louange par la grossièreté la plus outrancière:

Au moment où mon maître Balaji nous enseignait,  
A ce moment-là, la queue dioula de Balaji était bonne.  
Le con, rien n'est plus agréable que ça.  
Tout le monde se découvre devant le maître coranique,  
Le maître coranique se découvre devant le con.

Quelques autres illustrations peuvent encore être apportées à propos de la célébration du mariage qui, chez les Dioula, donne lieu à différents rituels pendant deux semaines, auxquels correspondent, à chaque étape, des répertoires spécifiques de chants. L'un de ces répertoires, celui des chants dits du *nangbe* est exécuté la veille de la nuit de noces par des femmes mûres qui viennent par ce moyen encourager et conseiller la future épouse. Plusieurs de ces chants rappellent à la mariée l'exigence de sa virginité et l'exhortent, de façon très allusive, à se soumettre à l'autorité de son mari, notamment pendant la nuit de noces. Dans la parodie des femmes *woloso*, cette thématique devient explicite et revêt la crudité la plus directe :

Hé, c'est pour cette affaire de con tout neuf que nous sommes venues,  
Quelles que soient nos manières<sup>3</sup>, c'est pour cette affaire de con tout neuf  
que nous sommes venues,  
De quelque manière que cela se fasse, c'est pour cette affaire de con tout  
neuf que nous sommes venues,  
Hé, c'est sur cette affaire de queue dioula que nous avons siégé,  
C'est bien dans cette affaire de couilles que nous sommes engagées.

A l'occasion d'un autre rituel de mariage (le *konyon kurun*), il est aussi d'usage de donner des devises (*lasiri donkili*) censées honorer le lignage de la mariée. Les *woloso* vont tourner en dérision cette fonction valorisante consistant à évoquer une ascendance prestigieuse dont peuvent se targuer les *horon*, en jouant sur le mot « sortir » qui, en dioula comme en français, peut s'employer

---

<sup>3</sup> Allusion à la grossièreté des *woloso*.

dans un sens figuré pour signifier l'origine (« sortir d'une grande famille ») ou dans un sens propre (« s'extraire d'un lieu ») :

Hé, la queue tralala, la queue tralala,  
La queue du Dioula ne sait même pas d'où elle sort,  
La queue dioula est sortie du con.  
Hé, la queue lala, la queue lala,  
Je dis qu'elle ne sait même pas d'où elle sort,  
La queue du Dioula est sortie du con.

Pour bien saisir toute la portée de cette dernière parodie, il faut savoir qu'épouser une femme dont on ne saurait pas d'où elle sort, c'est-à-dire dont on ne connaîtrait pas l'origine en termes de lignage, est tout à fait impensable. Le chant devient donc ici doublement insultant. D'une part, il suggère que la personne dont on parle (dont la queue – i. e. le pénis - est ici la métaphore) n'a pas d'ascendance connue (elle ne sait pas d'où elle sort), ce qui revient à l'accuser implicitement de bâtardise ; d'autre part il est insultant aussi par la nature même de la métaphore qui assimile cette personne aux organes sexuels, ce qui, en dioula comme en d'autres langues, est une caractéristique fréquente de l'injure. C'est un peu comme si les *woloso* disaient aux *horon*, lorsque ceux-ci se vantent de sortir d'une grande famille : « Et ta queue, tu sais d'où elle sort ? Elle sort du con. ». On est là devant un procédé de glissement de sens destiné à provoquer un jeu de mots, du même genre que celui qu'on rencontre avec le verbe « descendre » dans la boutade populaire enfantine : « L'homme descend du singe et le sens descend de l'arbre ».

Des énoncés de ce type sont absolument improbables en dehors de ces parodies rituelles dans la mesure où, chez les Dioula, on est particulièrement chatouilleux sur les questions d'honneur, notamment celles qui touchent à la famille et au lignage. Manquer de respect à une fonction religieuse, accuser quelqu'un de bâtardise, ridiculiser son ascendance sont des comportements qui donneraient lieu à des litiges extrêmement graves, pouvant aller jusqu'à mort d'homme en d'autres circonstances. Dans le cadre de ce rituel, très régulier et pourrait-on dire attendu, ces parodies ne prêtent pas à conséquence, ce qui est déjà l'indice d'un jeu. Ce qui y est dit est dit « pour rire », « ça compte pour du beurre » comme on dit encore familièrement. Nous avons là une marque de « gratuité » souvent prêtée au jeu qui apparaît comme un processus déconnecté de toute finalité sociale, qui est sans incidence dans la vie réelle.

Certes, lorsque les *woloso* arrivent et se mettent à chanter, les *horon* feignent de s'indigner et protestent très théâtralement en disant aux *woloso* : « Allez, partez, on ne veut pas de vous ici, vous déshonorez les gens ! », faisant mine de les chasser. Mais les *woloso* résistent, se déplacent et continuent à chanter. Il s'agit donc encore d'une sorte de jeu qui a ses règles et qui se déploie aussi, au sens théâtral du terme, chacun connaissant sa partition et la jouant. Finalement, et cela fait encore partie des règles connues, les *woloso*, dans un certain nombre de chants spécifiques, réclament aux *horon* de l'argent pour accepter de quitter les lieux et de cesser leur parodie, s'adressant alors en général à l'aîné de la famille où se déroule la cérémonie :

Hé, grand-père, Hé grand-père,  
Donne le prix du con,  
De ce con que tu as eu cette nuit,  
Donne le prix du con.

Et en maugréant, toujours très théâtralement, les *horon* finissent par s'exécuter en donnant un peu d'argent au groupe des *woloso* qui remercient par un chant, mais naturellement en gardant, à ce propos aussi, l'insolence de sa thématique burlesque et grossière :

Hé, le vieux a donné un petit quelque chose,  
Le vieux a déposé sa crotte sur moi.

Tout cela participe donc d'un jeu convenu où, comme nous l'avons dit, ce qui s'énonce ne prête pas à conséquence. On peut cependant s'interroger sur sa véritable gratuité (au prétexte qu'il ne déclenche pas d'incident grave) du point de vue de sa fonction culturelle et sociale.

Nous avons pu voir que les chants des captifs avaient deux caractéristiques dominantes : l'obscénité et la parodie provocante. Ces deux traits prennent toute leur signification si on considère à la fois la nature des modèles parodiés et celle de partenaires du jeu. Les objets de la parodie, ce sont d'autres genres littéraires chantés, mais dont il faut remarquer que l'exécution est toujours liée à d'importantes coutumes dioula. Ils sont produits à l'occasion de fêtes datées ou bien de cérémonies à caractère social ou religieux et leur signification implique beaucoup plus que le simple contenu linguistique de leur énoncé. Leur mise en cause par la parodie est donc la dérision de toute une culture à travers ses pratiques institutionnelles.

Or les auteurs de cette dérision sont les (anciens) captifs, c'est-à-dire à la fois des marginaux par rapport à cette culture puisqu'ils sont par définition d'origine étrangère (même très assimilés, ils sont probablement restés longtemps marqués en tant que « métèques » achetés ou capturés) et des dominés par excellence, puisque jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, ils étaient véritablement « possédés » par des familles de *horon*. De cette condition d'origine, une certaine condescendance un peu méprisante est demeurée à leur rencontre de la part de leurs anciens maîtres. Que ce soient eux les acteurs de ce jeu parodique n'a donc rien de surprenant. Sous tous les cieux, ce sont toujours les opprimés, les faibles qui, au moyen des formes de culture populaire, font des caricatures irrévérencieuses des discours de la classe dominante.

Ce qui est plus déconcertant, c'est qu'en l'occurrence, ils ne produisent pas ces parodies « sous le manteau », pour leur consommation interne, mais qu'ils viennent les chanter « sous le nez » de ceux qui sont les dépositaires de la culture et qui, comme tels, sont censés en prendre les manifestations au sérieux. Le jeu prend alors un caractère évident de provocation. Certes, il y a des précédents connus. Les fous du roi, les amuseurs de Sa Majesté, ne ménageaient pas, dit-on, leur insolence à l'égard des puissants, voire à l'égard du prince lui-même, et la parodie était pour eux un jeu de prédilection.

Sans pouvoir remonter le cours de l'histoire pour dire comment sont apparus ces chants parodiques, ni comment s'est instaurée cette pratique

consistant à les dire publiquement devant les *horon*, on peut imaginer qu'ils sont nés d'une certaine agressivité des captifs à l'égard de la culture des maîtres qui n'était pas a priori la leur. En la tournant en ridicule, ce sont des *horon* eux-mêmes qu'ils se moquaient. Ils trouvaient sans doute là une sorte de revanche à leur condition servile, dans une pratique qui n'était pas forcément ludique au départ. Cette transformation du subversif en ludique est vraisemblablement due, de la part des hommes libres, à une tentative de récupération, très progressive et plus ou moins inconsciente sans doute, de ce type de discours, en lui concédant un statut institutionnel. A transformer ainsi cette attitude agressive en jeu social et codifié, dont ils devenaient eux-mêmes des acteurs, les *horon* pouvaient trouver un double intérêt :

- d'une part, ils désamorçaient de la sorte la valeur subversive de ces chants, dont la portée devenait gratuite. Ce qui y était dit était censé ne « compter que pour du beurre », tout en offrant cependant aux captifs la possibilité de se défouler de leur agressivité latente à leur rencontre par une espèce de rituel cathartique. Et il est sans doute plus confortable pour le destinataire que cette agressivité, même si elle reste verbale, s'exprime sur le mode de la dérision plutôt que sur celui de la violence. Du même coup, ils accordaient ainsi aux captifs un certain statut culturel qui, bien que restant mineur, était susceptible de favoriser leur intégration sociale : ces derniers jouaient désormais un rôle dans les cérémonies ;
- d'autre part, se trouvant eux-mêmes soumis à des exigences de bienséance encore renforcées par l'islam, il est possible que les *horon*, à qui leur condition interdit de débiter de telles obscénités, aient trouvé à cette occasion le moyen de faire dire par d'autres ce qu'ils ne pouvaient dire eux-mêmes, quelque envie qu'ils en aient. Il est en effet évident que, bien qu'ils manifestent – avec une théâtralité souvent bien excessive pour apparaître vraiment sincère – la honte qu'ils éprouvent devant ces chants obscènes, les *horon* prennent un grand plaisir à les entendre et à voir faire par les *woloso* ce que leur statut social ne leur permet pas.

Le jeu parodique de captifs aurait donc une double face, paradoxale :

- théoriquement, il provoque la honte chez les destinataires des chants (mais on voit bien qu'en réalité ce jeu est attendu) donnant de ce fait aux *woloso* le privilège d'une parole redoutée qui, par une sorte de chantage, leur procure un bénéfice économique, puisqu'on cherche apparemment à l'éviter (pas trop vite d'ailleurs) en leur donnant de l'argent ;
- pratiquement, il est aussi désiré (un *horon* serait parfaitement déçu si les *woloso* ne venaient pas jouer leur rôle à une cérémonie) et on peut se demander si le véritable moyen de pression des captifs ne tient pas finalement plus au besoin (et non à la peur) que les hommes libres ont de ce type de parole et si les cadeaux donnés ne sont pas plutôt une récompense déguisée pour la jouissance d'un plaisir interdit.

D'un côté comme de l'autre, on voit en tout cas, que la prétendue gratuité sociale du jeu mis en œuvre dans ce type de pratique – ce qui est dit dans ce cadre semble sans conséquence – est un leurre et que finalement le jeu est

payant pour les deux groupes antagonistes qui y trouvent chacun leur compte. Le jeu social, malgré les apparences, n'est jamais gratuit.

### **Éléments de bibliographie**

Jean Derive : - *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*, collection « Sciences Humaines », Paris, Institut d'Ethnologie, 1987.

- « Une paillardise rituelle. Chants de captifs dioula », *La parole buissonnière*, Cahiers de littérature orale (CLO) 15, 105-134, 1984.

- « Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong », *Les voix de la parole*, Journal des africanistes 57, 19-30, 1987.