

La poésie orale swahili *manganja*

Pascal Bacuez

---

**Résumé**

Une des fonctions de la poésie *manganja* est de résoudre une situation conflictuelle. Les orateurs s'y emploient en inscrivant dans leurs poèmes les marques (linguistiques, rythmiques, éthiques, etc.) d'un rapprochement avec leur auditoire. En somme, la poésie orale est un des moyens dont s'est dotée la société swahili pour régler ce que la parole quotidienne ne peut résoudre en recourant à des procédés ordinaires. Plus que tout autre parole, la poésie orale subit la loi du signifiant. Celle-ci est une des conditions de son efficacité. En insistant sur le fait oral, l'article considère cet art oratoire comme un des cadres esthétiques de négociation des conflits.

---

**Abstract**

*Swahili Oral Poetry, manganja.* -- One function of *manganja* poetry is to settle conflicts. Orators thus try to fit into, their poems the marks (linguistic, rhythmic, ethical, etc.) of their closeness with listeners. Swahili society uses this poetry to regulate what everyday language is unable to solve through ordinary processes. More than any other form of speech, this oratorical art is subject to the law of meaning, a condition for its effectiveness. Given its spoken nature, this poetry provides an aesthetic framework for negotiating conflicts.

---

**Texte intégral**

La littérature swahili a fait l'objet de nombreux travaux, tous pour la plupart consacrés à la poésie écrite. Rien n'est pratiquement dit de la poésie orale et des circonstances de son énonciation <sup>1</sup>. Je vais consacrer cet article à l'analyse d'un corpus de poèmes oraux collectés dans la région de Kilwa <sup>2</sup>. Dans ce village, le recours à la poésie appelée *manganja* s'impose comme un des moyens pour décrire et résoudre un désordre naissant (querelles villageoises, scandales divers, inceste, adultère, jalousie, etc.) en l'évoquant devant un public d'adultes. C'est à l'auditoire de trouver le destinataire réel de l'événement décrit par le poète.

Cet art oratoire a ses propres conditions d'entourage et de temps. Les orateurs se réunissent la nuit (« veiller » *kukeshwa*), entre adultes et de préférence pendant les « festivités du mariage » *furaha ya harusi*. Ils peuvent également officier lors des grands « rites de la circoncision » *jando*. La « grande saison des pluies » *masika* doit être finie et la « mousson du sud » *kusi* commence à souffler. Les récoltes de sorgho doivent être engrangées et les noix de cajou vendues au marché. Destinés à être médités et commentés, les poèmes en inspirent parfois d'autres et encouragent l'émulation. Lorsque les circonstances sont particulièrement favorables, les assemblées *manganja* se retrouvent plusieurs nuits consécutives. Inutile de préciser qu'il s'agit à chaque fois de compositions nouvelles : (« Tous les jours, on en compose de nouveaux » *kila siku inatungwa mapya*). Il ne peut y avoir, à l'instar de la poésie écrite, de maîtres-poètes <sup>3</sup>. Signalons enfin que cette poésie n'est pas métrique et qu'elle comporte un nombre indéfini de syllabes. Les poèmes sont pour la plupart chantés, parfois accompagnés de quelques instruments musicaux (sonnailles, tambours).

**Le corpus**

Les Swahili nous disent que la poésie *manganja* est une langue particulière

parce qu'elle est générée par un « événement » *mkasa*. Par ce terme, ils désignent une des propriétés les plus remarquables du texte oral que d'avoir à s'ajuster au moment opportun, à l'occasion qui « fait monter » la parole. C'est à la description des circonstances qui ont amené les poètes à prendre la parole que je consacrerai la première partie de ce travail.

## Un mariage précipité

Un jeune homme épouse une jeune fille issue d'une famille riche et prestigieuse. Cette dernière requiert une compensation matrimoniale très élevée (le jeune homme est « pauvre » *ghofa*). Ils se marient. L'épouse, réputée très indépendante, n'est pas satisfaite de son sort et finit par « utiliser son mari comme un serviteur » (*anamtumulia yule mumewe kama boi*). Le mari est donc brocardé parce qu'incapable de nourrir et d'entretenir son épouse. Il s'ensuit une querelle. La famille du jeune homme ne peut accepter plus longtemps cette situation. Le père, plutôt que de réprimander son fils et de lui reprocher d'avoir épousé une jeune femme qui « n'est pas de son rang » *si kiasi chake*, se décide alors à composer ces quelques épigrammes :

*Mwanangu ukitaka kusafiri safiri mashua*

*Usisafiri baghala litakufumula litakuvunja mbavu na kifua*

*Lakini ukisafiri mashua utajua kutweka na kutua*

Mon enfant, si tu veux voyager, fais-le en chaloupe

Ne voyage pas en boutre, tu en seras défait, souffrant des côtes et du torse

Mais si tu voyages en chaloupe, tu sauras faire et défaire la voileure

S'il est inattendu qu'une frêle embarcation possède les gréments d'un boutre, comment se fait-il que le poète en vante les avantages ? Un boutre n'est-il pas préférable pour voyager au loin et affronter les flots de l'océan Indien ? Mais l'auteur du poème désire se faire comprendre de ce jeune homme désargenté, à qui il s'adresse, en lui signifiant par là tout ce qu'un garçon inexpérimenté risque d'encourir en se mariant en dehors de son rang. L'éthique swahili pose ici sa conception de l'équilibre du monde : il ne convient pas de s'emparer des choses qui ne sont pas à notre mesure (« il ne faut pas "aller au-delà" de quelque chose que ton rang ne permet pas d'acquérir » *usiende ukakirukia kitu yaani hali weye si makadiri yako huwezi kupata*). La métaphore s'enrichit de tout un champ de connexions sémantiques que tout locuteur swahili ne manquera pas d'établir.

Il y a plusieurs niveaux d'interprétation dans un poème. La parabole du voyage est évidemment transparente. Mais tout laisse supposer que le poète désire s'exprimer en quelque sorte par dessus la tête de son auditoire. En effet, l'expression croise les sens métaphoriques des locutions *kufumua chombo* « démonter, disjoindre un boutre, en défaire le bordage » et *kufumua mali* « dilapider, dissiper tous ses biens ». Se marier en dehors de son rang risque d'entraîner sinon la ruine et la faillite, du moins le naufrage (*kuvunja chombo* « faire ou causer le naufrage »). En outre, *kutweka*, dont le sémantisme de base met en oeuvre les idées de « mouvement rapide » et de « coordination dans les gestes », est curieusement renforcé par le verbe *kutua* qui signifie métaphoriquement « être dans un état de quiétude, de sérénité ». L'idée sous-jacente est qu'il ne convient pas de prendre une décision rapidement sans l'avis de la communauté. En se mariant dans le rang, un homme a toute les chances d'obtenir l'agrément des aînés et de « s'en tirer fièrement » (c'est une des connotations de *kutweka*).

## L'amant hésitant

Il arrive que les orateurs mettent en scène des acteurs qui se plaignent des

situations dont ils se sont rendus eux-mêmes prisonniers. Un jeune homme hésite à se marier par peur d'affronter la famille de sa promise. Du coup, un autre prétendant (réputé « viril et audacieux » *mtwana*) saisit l'occasion et « s'empare » *kunyanganya* de la jeune fille. Dans la détresse, l'infortuné invente un prétexte pour justifier son irrésolution : c'est parce qu'il est dans la *gêne qu'il n'a pu se décider* (« mais dans mon état, je n'ai rien pour me marier » *lakini hali ya kitu sina cha kuolea natafuta*). L'ironie que le poète tente d'opposer à son argumentation a quelque chose de pathétique ; la construction oratoire prend une forme quasi proverbiale <sup>4</sup> :

*Babu e nimekuja kukulola mgonjwa*  
*Ugonjwa uliokupata ukara kunyonga*  
*Kufitika misiri ya Tonga*  
*Wataka kukufunga milizamu (ou wamekuziba milizamu)*  
*Usipate ku(r)omba apate kufurahika mjomba*  
 Babu, je suis venu voir le malade  
 En mangeant tu t'es étranglé  
 Tu restes à l'écart comme si tu étais à Tonga  
 Ils t'ont bouché la gargouille  
 Que tu n'aies pas d'eau <sup>5</sup> et que ton ami en profite

Le poète exploite ici une expression attestée sous diverses formes dans la littérature orale : il faut savoir profiter d'une situation sans attendre. Le poème joue implicitement sur le double caractère, concret et métaphorique, de la douleur. Il s'agit en fait d'une douleur de constitution et non pas d'une affectation. La tournure est donc péjorative : le malheureux n'a qu'à s'en prendre qu'à lui-même.

## Mariage ou adultère ?

Dans un village de la région, un jeune homme refuse de se marier, ce que les aînés ne manquent pas de condamner. Son insoumission (*bwana mhuni*, « homme insoumis ») n'a pas de limite (*huyu katuzidi, na anatisha afadhali mdudu !* « il exagère, en plus, il est inquiétant, mieux vaut une bestiole ! ») et le pousse à commettre l'adultère (*anatumia mabibi wa watu*, « il utilise les femmes des gens »). Les gens se consultent : que faire ? Surveiller les femmes ? Les aînés n'osent pas l'affronter et « ne parviennent pas à le prendre en flagrant délit » *kumvizia kumshika hawampati* ; du coup, un poète s'empare de l'affaire :

### Première partie

*Pakaya pa kapo mwanga wagonjwa ngawaponi*  
*Mwanga kwangi usiku kanakwanga na jioni kisu mundu ngumwoni*  
*Tuwakataze wagonjwa wasende choroni wana kanitisha kushinda Ngoni*  
 Dans nos quartiers, un guérisseur ne parvient pas à soigner les malades  
 Il ne guérit plus, il officie la nuit, et l'après-midi on ne le voit plus dans les champs  
 On interdit aux malades de se promener sans raison mais il est plus menaçant qu'un Ngoni

### Deuxième partie

Le « guérisseur » (c'est-à-dire les aînés) est inopérant. Quant au fautif, il n'entend rien au poème et persiste dans son forfait. Excédé par une telle insolence, un autre orateur tente de mettre un terme (*kulimbikiza* « faire passer l'envie ») à l'inquiétante désinvolture du jeune séducteur, et lance d'une voix menaçante :

*Mwanga huyo agneninago mpaka Matanda asifike Lwanga*

*Atakuja kumwona maiti mwenye rupanja rumshinde lukofi kudanga*  
 S'il y avait un guérisseur, pas besoin d'aller à Matanga ni même à Lwanga  
 Il ne restera qu'un macchabée dégarni et défait par les coups de poing

## Le mariage infamant

Un jour, un homme s'enrichit. Bien qu'âgé, celui-ci décide de se marier avec une « jeune fille » *mtoto mdogo*. Il en « tire une certaine fierté » *anajivuna*. Le poète qui observe les faits en profite alors pour mettre en garde quiconque voudrait profiter d'une situation qui est insultante et vexante pour la jeune fille (« il l'humilie pour rien, c'est vexant pour cette jeune fille » *anamkutana bure, kachukua maudhi kwa huyo mtoto mdogo*). Dans le cadre swahili de la civilité, chaque chose doit rester à sa place. L'orateur joue des ressources de la parole poétique pour insister sur la valeur du « rang » *makamo*. En somme, ne pas suivre l'ordre naturel, social ou hiérarchique des choses, c'est « offenser » *kuadhibu* la personne humaine et faire affront à la tradition :

*Akili za siku hizi ngazifundwi*  
*Mohamedi kapata shilling 40 ngampere fundi*  
*Angepata miwili mitumbwi*  
*Lakini kenda kununua kingejoji*  
*Mpaka mmalundi kwa loza wasi maana kumbi*  
 Les choses d'aujourd'hui sont incompréhensibles  
 Mohamedi a eu 40 sh qu'il aurait dû donner à l'artisan  
 Il aurait eu deux belles barques  
 Mais il s'acheta un petit short  
 Jusqu'aux genoux, il était nu comme de jeunes circoncis

## L'épouse indifférente

Un homme épouse une femme qui lui est indifférente (« elle n'a pas besoin de lui » *hana haja nae*). Le mari tente de la combler en la couvrant de cadeaux et en multipliant les attentions bienveillantes à son égard. Tout le monde sait qu'il est amoureux d'elle. On ne compte plus les services qu'il lui rend, les démarches de séduction qu'il entreprend (« il fait des largesses » *anazidi kujipanua*). L'éthique swahili n'apprécie pas l'aveuglement du mari, qui ne semble pas comprendre pourquoi son épouse est retournée chez elle, officiellement pour « affaires » (*shughuli* : mariage, funérailles ou rendez-vous galant ?). Les poètes ont beau jeu de rendre l'auditoire complice de leur dérision. Tout le monde sait que l'épouse ingrate se moque de son mari et « lui donne du fil à retordre » *anampatisha taabu*. Ce que l'auditoire trouve drôle, c'est l'obstination du mari à vouloir gêner son épouse pour la retenir alors que celle-ci ne fait qu'abuser de lui. Le poème prend la forme de trois interventions :

*Mwenye anatengeneza fedha yake anataka akafupe*  
*Anabembeza wengundu na weupe*  
*Awari ya kuria kwake na maji asinipe*  
*Kuma nina pamoja na mkwe*  
 Elle : « Il fait des économies pour faire des dons »  
 Lui : « Mais elle séduit les rouges et les blancs »  
 Elle : « Il perd son temps à me donner à manger ou à boire,  
 Moi j'ai un vagin et un petit ami »

## La polygamie difficile

S'il ne faut pas convoiter ce qui ne nous est pas destiné ou ce qui ne nous

appartient pas, il ne convient pas non plus de conserver par-devers soi ce qui doit être utilisé. L'orateur nous rappelle la définition la plus juste du bon usage des choses. Dans la joute poétique suivante, il est question du « point d'honneur » *fahari* d'un homme qui s'enorgueillit d'avoir deux épouses. Nul n'est censé ignorer qu'un mari doit satisfaire ses épouses. Or, dans le cas présent, l'homme est impuissant. Les deux épouses en font des gorges chaudes : « Depuis que je suis mariée, dit l'une d'elles, j'en ai pas besoin, je mange, je dors mais je reste insatisfaite » *Toka nirolewe mpaka leo sina matumizi naye, nakula, nalala lakini sina matumizi nae*. Leurs jérémiades parviennent aux oreilles des aînés. Un premier orateur a su s'en faire l'écho, au risque d'écorder la susceptibilité de l'époux défaillant :

### Première partie

*Mfa mbende imempata hasara*  
*Katengeneza fedha yake kutaka tijara*  
*Kuwate(n)geneza wawili pa kulala*  
*Lakini usiku kucha napapasa na vyara wenzige wanavyotwara*  
 L'impuissant connaît quelques déboires  
 Il a fait des économies pour être riche  
 Et prendre deux épouses  
 Mais toute la nuit de mes doigts je le caresse et le prends

### Deuxième partie

L'affaire est maintenant publique (« les nouvelles sont sorties » *habari zimetoka nje*). Le mari risque d'en perdre son honneur s'il ne saisit pas la nature du message. Mais la réplique peut se faire attendre, car le silence n'est pas accusateur. La stratégie rhétorique joue sur le doute et le silence. La risée sociale dont le mari est l'objet n'est pas encore un déshonneur. À lui de comprendre qu'il est la cible de la pointe. Les épouses profitent de la situation pour l'éconduire. Leur présomption est bien imprudente : le mari, à bon droit, « demande le divorce » *kuandika talaka* et explique à l'assemblée :

*Mimi nikenda kula chaki na kure chaki*  
*ivi ware wakinitaka kula samaki*  
*sasa hivi hawanitaki ?*  
*Ujinga ulionipata kama wa kiasi*  
*Nisije sumbuke kiasi kutupa pasi*  
 Moi je vais manger chez l'une puis chez l'autre  
 Et elles, elles veulent manger du poisson  
 Maintenant, elles ne veulent plus de moi ?  
 Suis-je suffisamment idiot  
 Au point de me donner tant de peine

### Troisième partie

Comment se fait-il, nous dit le mari, que les deux épouses aient attendu si longtemps pour formuler leurs griefs. Est-il juste qu'un homme fasse les frais de telles calomnies alors qu'il a toujours entretenu grand train autour de leur charme ? Certes, les langues se déchaînent. L'homme est impuissant et les femmes se délectent d'une telle infortune. Mais le mari n'a pas manqué à son devoir. Dans ces conditions, nous dit le poète, une épouse doit être répudiée :

*Afadhali ya mshipa kama kufa mbende*  
*Utaifunga safari, kwenda usiende*  
*Na pakaya kazi usiitende*

*Wakwego wanakusema mwenye yu mzembe*  
*Kazi ya kofia panyenje*  
 Mieux vaut être fort qu'impuissant  
 Et tu en finiras avec cette affaire mais ne vas pas  
 Et ne travaille pas dans ton domaine  
 Tes alliés sont médisants et racontent que tu es fainéant  
 Que faire quand la calotte ne tient plus ?

## Le jaloux trompé

Un homme, extrêmement « jaloux » *mwivu*, décide pendant son absence d'enfermer son épouse. Il confie les clés de sa maison à son meilleur ami, certain que son épouse sera ainsi à l'abri d'un éventuel galant. Une fois le mari absent, l'heureux gardien se transforme en amant. Les villageois s'en rendent compte ; un poète improvise ces quelques mots :

*Jana tumesikia mwanzo wako*  
*Noro kutula mnyumba na funguo zako na kufuli na milango yako*  
*Lakini tulikuta sokoni ndiko likala ko*  
*Neno la kirongo jamaa yako*  
 Hier nous avons entendu ton ami  
 Noro veille sur la maison cadenassée  
 Mais nous l'avons vu au marché  
 Le menteur, c'est ton ami

## La jalousie

Il suffit parfois qu'un homme prenne ombrage (« ça le gêne quelque part » *inamkereketa kwa upande fulani*) des absences répétées de son épouse pour que le poète en profite pour interpeller l'auditoire. À la différence du poème précédent, le mari jaloux laisse son épouse aller et venir. Soucieux de la prendre sur le fait, il décide de la surveiller. Puis, un jour qu'il n'a plus rien à faire, il revient plus tôt que prévu chez lui. Son épouse tarde à rentrer et refuse de justifier sa longue absence. Le mari laisse exploser sa colère et la dispute dégénère en voie de fait ; l'épouse est battue. Un témoin assiste à la scène et tente, en vain, d'intervenir. De retour dans son quartier, il expose les faits. Un poète prend la parole : faut-il qu'un homme soit jaloux au point de battre son épouse sans qu'il y ait la moindre preuve d'adultère ?

*Nimekwenda kuahani waliokufiwa*  
*Nimesikia vililo waliokufiwa na matusi wanitoka nira*  
*Lakini wanambia mwanga anakamatwa kukaburi ako lwijia kama hao mwenye si sheria*  
 Je suis allé transmettre mes condoléances aux proches du défunt  
 J'ai entendu les pleurs des endeuillés, leurs jurons m'ont découragé  
 Mais ils m'ont dit « on a attrapé le sorcier », il est venu sur ta tombe  
 Sont-ils sûrs d'être dans leur droit ?

Le poème cultive l'amphibologie. Les rapprochements établis par l'orateur entre la situation critiquée et les funérailles sont pour le moins curieux. Peut-être s'agit-il pour l'auteur du poème de condamner plus largement ceux qui se laissent aller à accuser sans preuve. Dans le « doute » *shaka*, il est malséant de couvrir d'injures et d'exécration une personne dont les faits et gestes n'ont fait l'objet d'aucun témoignage direct. Il vaut mieux voir plutôt que contester et supposer. Le poète rappelle avec force sa conception du bon « droit » *haki* : il ne faut punir que lorsque toutes les preuves ont été réunies. Il doit y avoir adéquation entre punition et faute commise.

## L'adultère sauvage

Le poète est un orateur qui nous montre des personnages connus pour leur conduite licencieuse et que bavardages et commérages s'empresstent de mettre en disgrâce. En même temps qu'il vise à la résolution du désordre naissant, le poète étouffe une rumeur qui risque toujours de se transformer en conflit ouvert. Le ton est délibérément exagéré pour piquer la curiosité du public et éveiller les soupçons. Il s'agit de repousser l'outrance et de préserver l'honneur. C'est d'ailleurs le propos du poème suivant, qui traduit l'embarras qu'ont les swahili à parler ouvertement de l'adultère. Pour avoir eu une relation avec l'épouse de son frère, un homme est dépeint comme un être déloyal et fourbe (« il n'a plus de scrupule, il a pris l'épouse de son frère » *imemtoka imani amechukua mke wa ndugu yake*). Les deux frères vont-ils en venir aux mains ? À l'instar du fabuliste, le premier orateur a recours au lycaon pour camper son personnage. Quelques mots suffisent ; si le chien de brousse permet le portrait de l'adultère, l'orateur peut le faire déterminé, rusé et sans scrupules. Il s'agit de montrer ce qui est ; c'est au coupable de tirer la leçon des faits : il faut être aveuglé pour ne pas voir qu'il y a là un scandale relevant de la plus grande sauvagerie (le lycaon est poilu !) :

### Première partie

*Habari za huku kwenu nimeshazijua*  
*Usiseme utajisumbua*  
*Kwenu limekuja winzi lilivotungua*  
*Lina nywele nyingi pa kifua*  
*Kwa kweli hapa kwenu ameipekua*  
 J'ai appris la nouvelle  
 Ne te justifie pas, c'est inutile  
 Chez vous, un lycaon est venu qui a tout retourné  
 Il est poilu sur le torse  
 C'est vrai, il a tout inspecté

### Deuxième partie

Lorsque la famille comprend qu'un vice a été commis en son sein, un autre poète se charge de transmettre le message suivant :

*Winzi si mmoja wawili*  
*Mmoja katoka kuwea kuvukia Ngili*  
*Kala ng'ombe Songo kwa huyu Bakari*  
*Nasema winzi haulagwi maradhi pa mwili*  
*Mwaseni akitoa siri*  
 Le lycaon n'est pas seul, ils sont deux  
 Le premier est sorti pour aller à Ngili  
 Il a mangé une vache à Songo chez Bakari  
 Je prétends qu'un lycaon ne peut être mangé sans entraîner de maladie  
 Laissez-le éventer le secret

Curieusement, l'auteur de ce poème ne prend pas la défense de la victime. Dans ces vers, il dépeint un fait en observateur et se garde d'indiquer un précepte à suivre. À l'auditeur de juger par lui-même. Reste la sauvagerie : un lycaon n'est jamais solitaire ; sa réputation d'animal grégaire et solidaire n'est pas à faire. Il a nécessairement son complice. Le poète déplace le sens de la métaphore et introduit l'idée du fratricide : deux frères (deux lycaons) ne peuvent s'entre-tuer. S'ils le faisaient, il leur arriverait les pires malheurs (un lycaon est impropre à la

consommation ; sa viande est susceptible de transmettre les maladies les plus graves : infirmité, maladie de peau, etc.).

## L'épouse infidèle

Dans ce poème, les orateurs se réunissent pour examiner le cas d'une épouse infidèle (« elle fait des choses sales, elle va voir un autre homme » *anafanya vichafu, anakwenda kwa bwana mwingine*). Le mari a appris la nouvelle mais refuse de répudier son épouse. Il se confie à ses amis : « Mes amis, mon épouse me fait souffrir... je brûle de désir à son sujet mais elle n'a aucun égard pour moi » *jamaani yule bibi ananifanya machungu... vyangu vingi vinaketekea juu yake lakini hanithamini*. Pour régler l'affaire, un poète profite du cercle *manganja* pour lancer à la cantonade :

*Mwanamuka si mundu ata ukamkusanyira nguo kisungu na vyakuria visungu ngaireki kazi ya ndundu*

*Pita ukiuliza awari ya hapa mpaka ntumbu*

*Lakini ntumbu utaambiwa chuma la mwanamuka liwa pa nkundu*

Cette femme est insatiable, que tu lui offres vêtements ou nourriture, elle ne cesse de travailler son mortier,

Même si on lui demande pourquoi, sa raison d'être est dans ce fermoir

Mais à propos de ce fermoir, on te dira que la tige de fer ne peut convenir qu'au trou

Exposé sur la place publique, le propos du poète a toute les chances de faire mouche. Le destinataire du poème (l'épouse insatiable), qualifiée métaphoriquement comme une femme très active, se reconnaîtra nécessairement dans le portrait proposé par le poète. La crainte d'être désignée à la réprobation collective lui laisse le soin de dégager la leçon.

## À la chasse

La poésie permet de s'élever au-dessus des manigances et des conjurations illégitimes. Elle condamne la complaisance des jugements définitifs et des paroles insensées. Dans le poème suivant, l'orateur s'en prend à celui qui a lancé une cabale à l'encontre d'un chasseur d'hippopotame. Ce dernier est accusé (*kushutumumu* « accuser ») de manger de la viande « illicite » *haramu*, c'est-à-dire proscrite par le Coran. La riposte du poète ne se fait pas attendre : pourquoi faut-il qu'un homme accepte d'être condamné par ceux-là même qui ne montrent pas l'exemple ? Le poète sait, en effet, que le donneur de leçon a l'intention de prendre une épouse dans son propre lignage. Qu'est-ce qui est le plus infamant : commettre l'inceste ou manger de la viande prohibée ?

*Boko si haramu haramu ndo mondo*

*Anaekaa Rufiji au Songosonso au Chore nyuma ya Jibondo*

*Yeye kamtwalaje mwana wa nduguye kumroza ndongo*

*Shwaini mshenzi mlongo*

L'hippopotame, ce n'est pas illicite, ce qu'il l'est, c'est la viande,

Qui vit à Rufiji, Songosongo ou Chore derrière Jibondo,

Pourquoi a-t-il pris la fille de son frère pour lui montrer ses génitoires,

Le sauvage, c'est le menteur

L'auteur s'étonne : le chasseur mérite-t-il l'opprobre collective ? Il ne doute pas un seul instant du bien-fondé de l'accusation, mais le blâme doit être en proportion de la faute commise. Or l'inceste est la pire des infamies. Le texte oral se fait ici comparution : contraint d'avouer ses égarements, l'accusateur est déshonoré et s'efface devant l'humiliation. Son silence parle pour lui. Il ne lui reste que la fuite. Ce renversement de situation est pour le moins tragique : tel est pris qui croyait prendre.



## Quand les cadets se rebellent

Sous administration coloniale, la région de Kilwa fut, à l'instar de Zanzibar, soumise aux directives du protectorat. Le poème qui suit est issu d'un épisode de cette période (probablement les années 1950). Les péripéties qui ont présidé à sa composition sont donc liées à l'exercice du pouvoir colonial. Il s'agit ici de la construction d'une école dans le village de Pande, situé au sud de l'île de Kilwa. Le poème ne reprend pas le récit des tractations qui ont eu lieu entre le commissaire de district britannique de l'époque et le conseil des aînés du village concerné. Il ne s'agit pas non plus d'une narration ou de l'exposition détaillée d'un événement qui nous renverrait à ce qui fut antérieur à l'action proprement dite. Le texte oral est action et émotion ; il nous dit comment la décision du protectorat fut accueillie dans la population. Le commissaire est venu, les aînés ont signé le protocole d'accord. Si les aînés l'acceptèrent sans hésiter, les jeunes générations s'y « opposèrent » *kugoma*. Le poème restitue la tension dramatique qui résulta de ce qu'il faut bien appeler un conflit de génération. Le premier poète à prendre la parole est conscient des conséquences tragiques d'un tel « conflit » *msongamano*. En s'opposant aux volontés des plus âgés, les jeunes sont parvenus à mettre les aînés devant le fait accompli : ils ont signé, soit, mais peuvent-ils revenir sur leurs décisions ? Le suivant rappelle à ceux qui veulent l'entendre que les aînés ont agi en leur âme et conscience et qu'ils ne peuvent ainsi défaire ce qu'ils ont fait sans perdre la face. Enfin, le dernier poète insiste sur le fait qu'il est impossible de transiger : la parole engagée est sacrée ; vouloir l'annuler, c'est s'exposer à la malédiction :

### Première partie

*Ndumbili kajua kukwera pa kushuka manganyaganya*  
*Kaukwera nmandi mpaka kuchanya pa kurudi katungwama*  
*Kama hamkufanya jitihadi ya kuzinguana utakuwa mtego wa panya*  
 Le singe sait grimper mais descendre c'est un problème  
 Grimper dans le nandi au point de s'y emmêler  
 Au moment de redescendre, on reste suspendu  
 Si vous ne faites pas d'effort pour vous entendre  
 Alors tout ça se finira en piège à rat

### Deuxième partie

*Ndumbili huyo kaukwera nmandi au msonobari*  
*Kawa juu kanataka kula mali*  
*Kamwambia ashuke pasi akare uhali*  
*Wao watakubali ?*  
 Ce singe est monté dans le nandi  
 Arrivé en haut il veut tout manger  
 On lui dit de descendre qu'il se démunisse  
 Crois-tu qu'ils accepteront ?

### Troisième partie

*Huku nina tingili yangu ya ngananga ndumbili*  
*Lakini na muti ya pili sikwambiri*  
*Hilo mwusari lakateni au laswiri apate kutoka ndumbili*  
*Kama si hivyo ataliacha hilo alitende la pili*  
 Là j'ai ma propre bosse pour défaire le singe

Mais à propos de cet arbre, je ne vous dis rien,  
Laissez-les la refuser mais le singe descendra  
Car s'il n'en est pas ainsi, qu'ils osent !

## Rythme refrain

*makeso yatakuwaje ? mambo...*

*makeso yatakuwaje ? mambo...*

*kacha kacha...*

Demain qu'advientra t-il ? ah, quelle affaire...

Demain qu'advientra t-il ? ah, quelle affaire...

(bruit des sonnaillles)

Pourquoi faut-il qu'un « singe » *tumbili* (*Cercopithecus rufocinereus*), réputé pour son adresse et son agilité, prenne le risque de se ridiculiser une fois parvenu au faîte de l'arbre nourricier ? Précisément parce qu'il lui faudra en redescendre. Qui sait monter à l'arbre doit nécessairement savoir en redescendre. Mais la nature du singe n'est-elle pas de vivre dans les arbres ? On voit que le poète peut jouer ici sur deux idées opposées. L'artifice de langage consiste à donner du comportement du singe une représentation qui accède progressivement à l'idée de rébellion. Selon cette première interprétation seuls les ambitieux parvenus au faîte de leur croisade ignorent qu'il est impossible de tenir longtemps leur position. Il faut bien qu'à un moment ou un autre ils redescendent, acculés et contraints de ravalier ainsi leurs prétentions. Pourtant, tout le procédé de l'accumulation rhétorique nous suggère un sens plus profond, comme si le poète voulait dissimuler un sens ésotérique aux simples profanes. Les aînés n'ont pas à revenir sur leur décision puisqu'ils sont « naturellement » en haut de l'échelle sociale. Le savoir des jeunes n'est pas en cause, ils savent raisonner. Mais un raisonnement peut-il être la garantie d'un jugement sain et sage ?

L'auteur du premier mouvement semble reprendre la tradition d'un proverbe 6 mais pour en décaler la signification. Il dit la vanité d'un conflit qui donnerait lieu à toutes sortes de passes d'armes inutiles et dont les conséquences ne manqueraient pas d'être funestes pour les aînés. L'organisation dualiste du poème (monter/descendre) lui donne une forme de confrontation ordonnée. Au centre du dispositif, il y a la montée des aînés, dont l'image est exploitée dans les trois parties du poème. Celle-ci est rendue manifeste par la présence des verbes d'action qui accentuent l'impression d'un conflit latent, d'une antithèse entre élévation et chute, agilité et maladresse, « prodigalité » *mali* et « dépendance » *uhali*. C'est une antithèse générale que ne peut résorber la seule raison, et que peut seule dépasser le sens de la hiérarchie sociale. C'est à partir du verbe « monter » *kukwera* que tout le poème fonctionne comme une métaphore de l'ordre social ; les aînés ne peuvent tomber, les verbes du premier apostrophe sont là pour nous le rappeler : leur engagement est signalé par la métaphore du piège à rat. Ils se sont laissés prendre... Mais peut-on mêler les deux éléments fondamentaux de l'univers, la « terre » *pasi* et l'air ?

## Le style

Lorsqu'on interroge les orateurs qui ont participé aux cercles *manganja*, une série de remarques revient inexorablement. Parmi les faits les plus marquants, c'est le style de l'énoncé et le jeu des sonorités qui leur semblent pouvoir définir le mieux cette poésie. Pour peu, bien entendu, que l'on ne s'en serve pas pour contourner la question du sens, cette interprétation servira de fil conducteur dans

l'analyse que je proposerai de ce recueil.

Si la poésie n'était qu'un assemblage de mots ou de locutions, elle n'intéresserait personne. Il suffit d'entendre quelques vers pour se rendre compte qu'elle prend ses distances par rapport aux usages du discours quotidien. Le ton n'est pas celui des conversations « d'assemblée » *baraza* relevant à proprement parler d'un genre plus délibératif. La poésie *manganja* tient plus du proverbe ou de la devinette en ce qu'elle transpose sur un autre plan des observations et des constatations de la vie quotidienne <sup>7</sup> ; les orateurs utilisent des images remarquables, opèrent des rapprochements audacieux entre des réalités que tout oppose. On lui trouve aussi des points communs avec le conte : l'énigme, la métaphore, la parabole, un « double entendre », etc. Toutefois, elle s'en différencie car elle n'est pas le point de départ d'enseignements fondamentaux (Calame-Griaule 1965). La poésie est une parole ésotérique donnée devant un public d'adultes. Elle n'est pas à proprement parler didactique ; elle n'est jamais pure fabulation. Son dessein est de faire cesser le doute et l'incertitude. Sa spécificité, comme nous le verrons plus loin, est de fixer les droits de chacun et de rappeler ainsi le sens de la hiérarchie sociale.

Il est incontestable que la poésie utilise toutes les ressources de la littérature orale ; il est par contre indispensable qu'elle se présente comme un genre différent de la simple parole. Exprimée ouvertement, une opinion peut être choquante, péremptoire et dégénérer en voie de fait. En composant un poème, on reste en deçà de ce qu'on veut dire (il faut « couvrir les mots » *kufunika maneno*) ; autrement dit, on exprime beaucoup en disant peu <sup>8</sup>. On peut ainsi se désolidariser des conséquences de ce qui est dit. Pour ce faire, les poètes ont généralement recours à des « figures hermétiques » *fumbo* pour styliser magnifiquement leur propos. Celles-ci sont en principe laconiques et « étonnantes ». Il faut, dit-on, dire le maximum de choses dans le moins de mots possible. Les poèmes sont courts, édifiants comme des mots que l'on jette à la hâte. L'orateur fait confiance à l'auditeur qui doit reconstituer le sens de ce qu'on lui dit. Une des caractéristiques remarquables des *manganja* est qu'ils ne ménagent aucune sorte d'enchaînement ou de transition entre les parties du texte oral. Présenté abruptement, un motif est exposé directement, sans qu'il soit nécessaire de le situer dans un récit. On remarquera d'ailleurs l'absence de conjonctions copulatives ou de liaisons susceptibles d'attirer l'attention sur un thème particulier. L'élocution n'en est que plus rapide et centrée sur l'action.

La stylisation du propos facilite ce travail de condensation. Elle est rendue par des procédés qui consistent à épuiser graduellement une idée présentée. Par exemple, voyager en chaloupe est recommandé, le faire en boutre est déconseillé ; ou encore, une décision peut être prise hâtivement quand la cause semble justifiée, mais il est probable qu'on refuse ensuite de revenir sur le sens de son propos, marquant ainsi son obstination à vouloir faire triompher la passion sur la raison. On voit ce que l'orateur gagne en résumant sa pensée dans un poème : énoncer la règle (un mariage dans le rang est toujours préférable à un mariage hypergamique), rappeler explicitement le sens civique (les cadets ne sont pas les aînés) n'aurait probablement pas le même effet. Un poème permet de poser un raisonnement qui interdit, pour ainsi dire, l'examen critique des prémisses culturelles fondamentales. Ce poème où l'orateur figure la jalousie par un sentiment d'appropriation, représenté par la maison cadennassée, en est la manifestation indéniable. Tout le monde s'accorde à admettre que la confiance est la seule vertu capable, dans le cas présent, de régler les tourments de la passion amoureuse.

Cependant, en caractérisant le moins possible et en concentrant différents effets thématiques sur quelques mots, le poète risque parfois l'amphigouri. Pour

conjuré cet effet et contourner l'épaisseur sémantique de certains tours perçus comme trop elliptiques ou énigmatiques, plusieurs procédés stylistiques sont utilisés. Notons toute une économie du discours ; les poètes dégradent la langue, mélangent les formes temporelles (énallage de temps : le présent mis pour le passé, le présent pour le futur) intervertissent certaines catégories grammaticales (l'utilisation de la deuxième personne du singulier pour interpeller ou faire valoir les sentiments d'indignation dont l'auteur est animé). Ajoutons encore la répétition ; dans le poème intitulé « les cadets se rebellent », le mot *ndumbili* apparaît dans chacune des trois interventions. De même, si les verbes *kukwera* « monter » et *kushuka* « descendre » sont introduits dans le premier mouvement, seul *kukwera* est repris dans la deuxième strophe. Dans le dernier passage, l'auteur ne dit plus que le singe doit redescendre mais qu'il doit « sortir » *kutoka*. Dans un autre registre, pour augmenter la clarté et l'énergie d'une idée, certains poètes impriment à leur poème une structure en chiasme (ainsi le poème « À la chasse » : *Boko si haramu / haramu ndo mondo*).

Tous les poèmes s'achèvent par une fausse interrogation, comme si l'orateur cherchait à marteler son propos pour en souligner le caractère insolite. C'est peut-être le mouvement de la parole gnomique, fondée sur le premier élan de la déclamation poussée à se déployer au maximum de ses possibilités pour finalement transformer la chute en une sorte d'envoi attendant une réponse. Le premier mouvement de l'allégorie du singe commence en effet sur un présentatif fort, destiné probablement à fixer les esprits autour d'une image pénétrante et colorée ; le dernier épigramme s'anime de la présence du poète. Celle-ci, rendue par la première personne du singulier, se double d'un verbe à la forme négative, comme s'il s'agissait d'interrompre de façon autoritaire un dialogue mal engagé. Il n'y a plus rien à ajouter, nous dit le poète. Les jeunes n'ont plus besoin de mots, mais d'une correction s'ils devaient récidiver. Après tout, les aînés peuvent-ils transiger avec les cadets ? La hiérarchie a ses exigences que l'intransigeance des cadets ne peut ruiner. Peu importent les raisons d'ailleurs. Si un accord avec les autorités coloniales a été passé, que les cadets considèrent comme un pacte de connivence maligne, peut-on pour autant mettre en cause ce qui a été décidé par les aînés ? Ne risque-t-on pas de compromettre l'ordre social ?

De même, le choix du mot *nandi* (*Cassia siamea* ou *Poinciana regia* ?) plutôt que *msonobari*, arbre connu pour sa robustesse et sa majesté<sup>9</sup> n'est pas innocent : il sonne mieux avec *kurudi* et *jitahidi*. Une fois parvenu au faite de cet arbre, il faut déployer de gros « efforts » *jitahidi* pour « redescendre » *kurudi*. Le suspens est maintenu jusqu'à la fin de l'échange lorsque le dernier intervenant insiste, par le biais de l'utilisation d'un anaphorique, sur l'identité du singe. Quoi qu'on fasse, ce singe-ci ne peut redescendre : il en va de son honneur. Les choses dites sous l'angle de l'anaphorique imposent leur définition existentielle : il suffit, dit le poète, ce qui a été décidé doit être assumé. La poésie est ici comminatoire, normative et se veut profondément réformatrice. Les dernières tirades laissent entendre les menaces et les imprécations les plus terribles.

Il y a dans le ton impérieux et la frénésie de la diction un brio que le récitant semble apprécier tout particulièrement. La forme et la cadence rythmique des sons impriment au propos un sens que les auditeurs devront interpréter en écoutant les différents « répondants ». La récitation est toujours très vive, en séquences continues, comme si le texte oral échappait à toute règle particulière. L'unité primordiale du poème ne peut donc être la strophe ou l'hémistiche, toutes notions qui nous renvoient à une conception scripturaire de la littérature. Les aspects rythmiques sont donnés par ce qu'on pourrait appeler des périodes oratoires. La plupart des poèmes relèvent en effet d'un rythme binaire ; plus l'orateur avance dans sa récitation, plus la cadence se fait rapide, le point d'orgue

étant en quelque sorte donné par la clause (le membre final de la période). Le rythme et l'oralité produisent les sentiments de la démesure, de l'indignation, de l'exultation, de la violence, etc.

Voici, dans le poème intitulé « L'adultère sauvage », un exemple de périodes oratoires :

Winzi si mmoja wawili (...) **Nasema** winzi haulagwi maradhi pa mwili/Mwaseni akitoa siri

Ici, *nasema* « je dis » sert de point d'orgue à un découpage du poème en deux périodes. Les deux derniers vers procurent un effet d'accélération et de rupture avec ce qui précède et nous informent qu'un préjudice risque d'être commis si l'auditoire refuse de reconnaître les faits.

## La loi du signifiant

Le jeu des sonorités n'évacue pas pour autant la question du sens. Certains textes parviennent à réaliser un degré d'harmonie imitative qui témoigne à l'évidence à quel point le poète possède une grande maîtrise de sa langue. Ainsi le poème « la polygamie difficile », dans lequel il est question d'un homme impuissant, est d'une rare subtilité. Le poète nous donne à voir le sexe de l'homme, exempt de toute virilité (**mbende** : « sexe mou »). Ce dernier terme ne prend son sens qu'intégré dans une succession de paronymes : **usiende** « qui ne va pas », **usitende** « qui n'agit pas », **yu mzembe** « il est indolent », **panyenje** « sur le côté, qui penche ». On voit ce que seuls les jeux phonétiques parviennent à souligner lorsque les convenances proscrirent d'évoquer les parties intimes du corps.

Cette euphémisation du propos ne peut se faire que parce que le poète confère au signifiant un pouvoir associatif qui lui fait correspondre plusieurs signifiés. Cette polysémie est mise à profit dans le texte sur la chasse à l'hippopotame. Lorsque le poète dit « l'hippopotame ce n'est pas illicite, ce qui l'est c'est la viande », cette « viande » *mondo* peut être autant la chair que l'on mange que « la personne humaine » (*mundu*) à laquelle le destinataire du poème accorde des faveurs indécentes. Elle vient également atténuer ce que certaines évocations pourraient avoir de trop directes, sinon d'obscènes, en particulier dans le poème de la femme qui commet l'adultère. Le récitant imite dans la syntaxe et l'ordre des mots l'impossibilité matérielle de s'opposer aux désirs de l'épouse d'avoir un amant. L'adéquation du fond et de la forme est essentielle quand on sait combien l'ordre moral réproouve les règlements de compte inspirés par la colère ou le désir d'en découdre ouvertement, sur la place publique.

Cette propension à adoucir le propos n'est pas toujours de règle. On le constate dans un autre poème où l'auteur utilise le terme *kuma nina* « j'ai un vagin ». Ce que bien des Swahili continuent de trouver vulgaire et choquant dans les situations ordinaires de la vie quotidienne ne semble plus les offusquer lorsque le poète dénonce le comportement indécent et « inhumain » de la femme insatiable. Ainsi, s'il est fait mention dans le poème d'un terme anatomique désignant l'anus, c'est pour mieux souligner la nature sauvage de la femme incriminée. L'indécence du propos est compensée par l'harmonie généralisée du texte que l'assonance en *u* des termes *ndundu*, *ntumbu* et *nkundu* rend manifeste. Qui ne comprend pas que l'auteur nous invite à entendre le mouvement et le bruit (d'où l'idéophone *ndu*) du pilon dans le mortier comme une métaphore de l'acte sexuel ? De même ne faut-il pas comprendre *ntumbu* « fermoir » comme un paronyme de *pumbu* « testicules » (rendu métaphoriquement dans le vers suivant par le mot *chuma* « barre de fer, pénis ») ? En combinant d'une manière particulièrement frappante les sonorités, le rythme (le ton est volubile et décidé, comme s'il fallait écourter la diction) et la syntaxe, ces vers parviennent à passer outre toutes les consignes de la bienséance et de la pudeur, sans être pour autant

obscènes.

Le jeu des homophonies permet un échange entre le plan des signifiants et celui des signifiés. Un fil conducteur court dans le poème du chasseur d'hippopotame reliant les mots *mondo*, *Jibondo*, *ndongo*, *mlongo*, créant ainsi une poétique de l'ellipse et de l'analogie. Le signifiant participe directement à l'activité associative. Chaque mot ne prend son sens qu'inséré dans un tissu de correspondances sonores : l'homme en question vit dans la région de Jibondo ; il est accusé d'avoir des intentions honteuses (l'inceste). L'évocation du sexe de l'homme semble entièrement fondée sur un glissement de signifiants faisant se rencontrer **ndugu** et **ndongo**. L'orateur marque ici son talent à démêler les équivoques du contexte. Il parvient à inscrire la parole dans un double registre ; les mots qu'il compose sont reliés entre eux par les signifiants et les signifiés. Le langage et le monde sont dans un rapport de cohérence que toute la poésie parvient à mettre en scène.

Ce télescopage du sens et du son conduit certains orateurs à rechercher des mots rares que l'auditoire ne comprendra pas immédiatement. Il s'agit autant d'encourager l'activité interprétative du public que d'augmenter la richesse phonique et sémantique du texte oral. Ainsi les mots *mbende*, *kingejoj*, *manganyaganya*, *tingili*, *ndongo* resteraient probablement incompris s'ils ne faisaient écho à leur entourage verbal. Ces mots prennent une coloration nouvelle dans la linéarité du texte. Du reste, ils encouragent l'auditoire à en rechercher le sens au-delà de la mémoire individuelle, réactivant ainsi la mémoire linguistique du groupe <sup>10</sup>.

## L'éthique oratoire

Le plaisir du texte, procuré par le mouvement des images et des sons, introduit à une connaissance qui révèle l'unité de plusieurs zones du réel. L'homme peut ainsi partager avec le lycan un certain penchant sauvage si ses dispositions le poussent à vouloir commettre l'inceste. En devenant symbole, l'homme-lycan cesse d'être condamnable pour ce qu'il est puisqu'il est aussi membre de l'univers. Il est donc de la nature même de la poésie *manganja* de procéder par analogies et énigmes. Un certain hermétisme du texte est nécessaire, car il s'agit à la fois de « révéler et de cacher » *kufumba na kufumbua*, donc d'émouvoir, parfois à l'aide du discours direct, comme pour suspendre l'argumentation en mettant l'accent sur les traits fondamentaux de la psychologie humaine ; ici la fureur ou la colère, là l'insatisfaction ou la gourmandise, la paresse ou le courage. Pourquoi un homme riche préfère-t-il s'acheter un petit short ridicule alors qu'il aurait pu acquérir deux belles barques ? Le poète nous interpelle en faisant paraître un personnage concupiscent, irrespectueux et sans honneur. Il joint sa voix à celle des aînés en rappelant la nécessité de respecter le rang. Il insiste sur le côté ridicule d'un tel comportement qu'il compare à la nudité des circoncis.

Au-delà de la poésie, c'est tout le savoir psychologique (connaissance des passions, des caractères) qui est ici mobilisé comme une ressource permettant de se débarrasser des scrupules pouvant naître d'une condamnation trop directe du comportement des autres. Il ne convient pas de rappeler les obligations d'un homme à l'égard de ses épouses quand tout l'ethos swahili insiste par ailleurs sur la nécessité de respecter le sens de l'honneur. L'argumentation du poète a toutes les chances d'être vraisemblable, et donc d'obtenir l'assentiment de tous, si elle repose sur les prémisses d'une convention morale et émotionnelle. Lorsque, par exemple, le poète s'indigne du comportement de cette femme volage que tout le monde convoite (« la grenouille a pleuré, le crapaud a répondu »), c'est parce

qu'il sait que l'image morale qu'il en donne est susceptible d'être jugée infamante selon le code éthique et passionnel admis par l'auditoire.

Face à un délit ou un préjudice que tout le monde s'empresse de condamner, le poète doit rester serein et courtois. Son rôle est de dépasser les petites querelles intestines et d'accéder à la connaissance plénière. Sa parole doit plaire en heurtant le sens du « bon son », en bousculant l'ordre de la phrase par des figures de style qui retiendront l'attention des incrédules, rallieront les opposants et auront finalement raison des adversaires. La belle parole se veut énergique en tournant l'expression ordinaire en image forte. Ceci nous renvoie au mot *nakshi* « ornementation », qui rend plus vives les images utilisées, plus saillante une idée ancienne, plus lumineuse une allégorie éculée.

On ne peut donc dissocier le plan logique du poème de l'ordre de l'interlocution, c'est-à-dire des plans éthique et pathétique. Les dispositions de l'orateur constituent un facteur décisif dans la voie de la persuasion et de la résolution d'un conflit. D'un âge mûr, celui-ci doit être moralement irréprochable et connu pour sa « mansuétude » *imani*. Ses qualités de bon orateur doivent pour ainsi dire être conformes à la représentation commune que l'auditoire se fait des valeurs morales. Il doit donc les incarner au mieux pour inspirer la confiance ; notoriété et respectabilité *heshima* résument avec plus ou moins de précision ce que l'on attend de lui. Un poète doit rayonner et s'imposer par son « charisme », ce que les swahili désignent sous le terme de *kipaji*. À l'instar de l'imam dans la mosquée <sup>11</sup>, le poète est apprécié pour ses qualités de bon prestataire capable de moduler le ton de sa voix, de régler le débit de sa parole et d'agrémenter ses vers des mimiques et des postures qui magnifieront sa présence. L'art du poème est aussi une mise en scène. D'autres signes, physiques (froncements de sourcils et du front) et vestimentaires (les hommes portaient le « turban » *kilemba* et des « sonnailles » *njuga* aux pieds), exerçaient une fascination sur l'auditoire et concouraient finalement à captiver le destinataire pointé par le poète. En somme, la ruse du poète n'est pas tant de persuader l'auditoire que d'éveiller en lui les émotions qui le rallieront à sa cause. Les dispositions de l'orateur jouent pour une part effective dans le succès de sa construction poétique.

La poésie orale n'est donc pas totalement réductible au temps de l'exécution. L'élégance du style, le plaisir du texte, la cadence rapide que lui imprime le poète procèdent d'une intention d'inscrire les différents motifs décrits dans une temporalité qui se situe au-delà de l'événement <sup>12</sup>. Le temps que mettent les auditeurs à comprendre un poème est nécessaire à la résolution de l'événement perturbateur. Dans la poésie orale, le sens se forme au présent et se restitue au futur antérieur. Il s'agit de brouiller le sens du texte pour en retarder la compréhension et faire de l'auditeur un inspiré. Il faut que l'interprétation mûrisse ; comment reconnaître un thème sous le foisonnement métaphorique d'un propos qui se veut allusif et énigmatique ? Il faut aussi du temps pour se familiariser avec des images insolites, des sonorités dissonantes ou des termes antithétiques.

Cette retenue de la part du poète à livrer le sens de son propos exige des auditeurs une patience qui confirme que la parole est dangereuse. On ne peut répondre à une action oblique que par une parole oblique. C'est pourquoi l'allégorie est la figure dominante de cet art oratoire. Il s'agit de dire les choses en empruntant des détours, en « chiffrant » son langage. La poésie (à l'instar du proverbe) est une forme de vouvoiement qui valorise l'énigme. Son contenu ne peut donc être purement informatif, sa fonction simplement explicative ou justificatrice. Le respect des convenances ou des usages en fait un genre dont la vocation n'est pas de prouver mais d'agrémenter ; l'agrément du texte oral découle du fait que le poète se plaît souvent à dissimuler son intention communicative à un

auditoire qui doit découvrir avec ravissement ce qui se cache derrière ses propos.

Lorsque l'événement à commenter est difficilement énonçable, le poète se contente de l'évoquer d'après la perspective feutrée du sous-entendu. Comment faire autrement lorsqu'il s'agit, comme dans le poème des « frères courtisans », de résoudre un dilemme aussi problématique : deux frères peuvent-ils se battre pour une femme ? Ici l'auteur du poème (qui tente d'avertir le frère trahi) est mal avisé en dénonçant l'acte délictueux. Si deux hommes ne peuvent partager la même femme, ils ne peuvent pour autant s'entre-déchirer. Cependant, le sous-entendu comporte certains risques ; en effet, il est toujours possible de répliquer à la fronde dont on est la victime en accusant son auteur de double langage, de mensonge ou de duplicité. Le lycaon n'est pas qu'un animal féroce et sans pitié (premier épigramme), c'est aussi un animal qui ne se mange pas et qui ne peut être tué (réplique). L'interprétation du répondant est évidemment tendancieuse, mais elle lui permet à coup sûr de mettre un terme à un conflit naissant. Le tour est d'autant plus sarcastique qu'il consiste à retourner l'accusation d'adultère en transformant un sous-entendu en bien entendu. Deux lycaons peuvent-ils s'entre-tuer ? On sait quel danger encourrait le vainqueur : paralysie, maladie de la peau, pilosité abondante, etc.

La poésie résout parfaitement ce sentiment de tiraillement qu'éprouve le poète lorsqu'il doit dénoncer le comportement d'un des membres de sa communauté. Une formulation explicite risquerait en effet de provoquer des réactions de rejet. Un propos est vite offensant. À ce titre, une expression implicite a un impact plus grand et remplit une fonction compensatrice évidente ; elle consiste à présenter une proposition en la faisant passer comme irréfutable. Plus généralement, les figures de style, par l'émotion qu'elles provoquent sur l'auditoire, parviennent à dépoliariser ce qui risquerait autrement d'être interprété comme un conflit entre deux personnes (le poète et le responsable du délit). En travestissant sa pensée pour ne pas choquer, le poète évite ainsi une dispute. Il n'évite pas cependant la polémique ; on le constate dans la parabole du singe monté au faite de l'arbre. Cependant, dans ce poème, c'est le comportement énonciatif des cadets qui est mis en cause et non pas seulement le contenu de leurs propos. La ruse des aînés consiste, dans un premier temps, à amener les cadets à accepter le présupposé du propos (« le singe est monté dans le nandi », les cadets sont donc à terre...). Ainsi, lorsque ces derniers s'obstinent en refusant de reconnaître leur erreur, on leur reproche d'avoir des intentions malveillantes et de vouloir envenimer inutilement le débat.

La poésie a donc une fonction initiatique. L'accès à l'âge adulte, aux responsabilités, au mariage dépend, en définitive, de l'acquisition d'une compétence linguistique et sociale (un sens de la courtoisie). Il faut non seulement montrer que l'on est dans de bonnes dispositions à l'égard de son partenaire discursif mais aussi que l'on est capable de jongler avec toutes les ressources de la langue : sous-entendus, allusions, énigmes, etc. La belle langue est une ruse qui vise à conjurer l'expression de la violence en faisant de tout événement une mise en scène malicieuse. Cela signifie que les apparences de la composition sont destinées à faire croire que la résipiscence est le prix à payer pour rétablir l'ordre social. La composition consiste à « aiguiser » *kuzunguka* celui qui a commis un forfait, à le « presser » *kubana* sans le mettre à l'index et en évitant le « face-à-face » *kinaganaga* (ou *uso kwa uso*). La connaissance du code *manganja* est d'ailleurs assimilée à un « labyrinthe » *vichochoro vyingi*, ou un itinéraire fait de multiples « croisements » *kona*. A *contrario*, la langue ordinaire de tous les jours est réputée comme étant « filtrante » *kuchujia*. Elle est « relâchée » *kulegea* et triviale : « les jeunes simplifient et salissent (la langue). De nos jours, on amende, on filtre le kiswahili » *wanazawazisha wanatoa*



*takataka... sasa hivi tunakosha, tunachujia kiswahili*. La belle langue exige une tension (*lugha ya kukaza* « une langue qui tend »), c'est-à-dire une vigilance de tous les instants (litt. langue dure, stable, fixe vs molle, instable, fluctuante).

« Si tu veux comprendre le *manganja*, il faut que tu saisisse la "langue qui est tendue", le swahili standard ne convient pas à la poésie (*kiswahili fasaha shairi lile haliwi*), je veux dire que si tu relâches (*ukilegeza*) la langue, le *manganja* ne peut venir. Il faut "dépolir" (*kuparaza*) le swahili pour obtenir la poésie. Le pur swahili (*kiswahili safi*) n'est pas beau et même en écrivant, ce sera un travail fastidieux » (Nanga, entretien, Kilwa : 1996).

La poésie orale swahili n'a pas pour fonction directe d'endiguer les tendances divergentes, de purifier les passions amoureuses, de faire triompher l'ordre sur le désordre, mais de fournir les moyens de penser le tumulte, les disputes et les querelles de toutes sortes. Sur un plan formel, il s'agit de forcer la langue, de dégrader le sens, de le condenser dans un petit nombre de figures oppositives, à la fois faciles à mémoriser et saisissantes par leur caractère insolite. La poésie se distingue donc de la parole ordinaire en ce qu'elle ne consiste pas à faire un commentaire ou à dire ce qu'il faut faire ; sa fonction n'est pas apodictique mais vise à captiver, à suggérer, à faire mûrir le sens. Elle ne fait pas un discours sur les conséquences de l'adultère ou de l'individualisme des jeunes générations ; elle dit l'action en la jouant (*ngoma*, c'est aussi la danse, le chant, la musique, la festivité, la distraction, le rituel). Elle vise à induire un changement de comportement, non pas en réduisant les différences entre les points de vue, mais en les intégrant à un niveau d'argumentation supérieur. Il s'agit d'anticiper ou de prévoir l'essor d'un conflit en l'intégrant métaphoriquement dans une représentation sociale. Le poète n'est qu'un exécutant, il refait ce dont il a fait l'expérience.

Un des enjeux de ces affrontements oratoires, au-delà des gratifications individuelles résultant de l'intrigue politique, est de rétablir la paix civile et d'atténuer la menace que font peser sur l'ordre social tous les actes de malveillance et d'immoralité. La poésie permet de régler un problème qui ne trouve pas de solution par la « voie normale ». L'action racontée sert à souligner les tensions entre générations, entre genres, entre quartiers, pour mieux les désamorcer. Si les péripéties finissent par trouver une solution, c'est aux poètes qu'il faut en attribuer la responsabilité. Eux seuls parviennent à comprendre (et à faire comprendre) la situation actuelle (celle de l'événement) en fonction de la « tradition ». En d'autres termes, la pratique oratoire revivifie les valeurs admises en les réactualisant dans les limites assignées au jeu rhétorique. En même temps, la recherche esthétique, les exigences du texte oral (le jeu des sonorités, la nécessité de la parabole, de l'énigme et du sous-entendu) ou tout simplement l'improvisation font passer la tradition dans le temps de la récitation.

*Laboratoire d'ethnologie, Université de Paris V, Paris.*

\* Lauréat de la bourse Lavoisier du ministère des Affaires étrangères.

## Bibliographie

- 
- Abalogu, U. N. & Ashiwaju, G., eds  
1981 *Oral Poetry in Nigeria*, Lagos, Nigeria Magazine.  
Bacuez, P.  
2000 *Contes swahili de Kilwa* (version bilingue), Paris, L'Harmattan.  
Calame-Griaule, G.  
1963 « L'art de la parole dans la culture africaine », *Présence africaine*,  
3<sup>e</sup> trim. : 73-91.  
1965 *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons*, Paris, Gallimard.  
Dampierre, E., de  
1963 *Poètes Nzakara*, Paris, Julliard.

- Knappert, J.  
 1967 « Swahili songs », *Afrika und Ubersee*, 3 : 163-172.  
 1972 *A Choice of Flowers : Swahili Songs of Love and Passion*, London, Heinemann.  
 1983 « Swahili Songs with Double Entendre », *Afrika und Ubersee*, 56 (1) : 43-64.  
 Sacleux, C.  
 1939 *Dictionnaire swahili-français*, Paris, Institut d'ethnologie.  
 Seydou, C.  
 1981 « "Le chameau", poème mystique ou pastoral ? », in *Itinéraires en pays peul et ailleurs, Mémoires de la Société des africanistes* (numéro spécial) : 25-52.  
 1989 « De l'art d'accommoder les mots », in G. Calame-Griaule, *Graines de paroles*, Paris, Éditions du CNRS : 299-328.

## Notes

---

1 Jan Knappert (1972 : 5) note à propos de ce qu'il appelle la poésie orale non-classique : « No comprehensive study on an academic level has been made with a few to classifying these purely oral art products. » Outre la « poésie mystique » *kasida*, réservée à la glorification des faits et gestes du prophète Mohamed, la poésie swahili peut être qualifiée de gnomique. « Moralizing is a hobby of the Swahili poets, so that one finds ideas of ethics and etiquette intermingled with mockery of the opponent », (*ibid* : 4). La poésie gnomique présente avec la poésie « lyrique » une propriété commune : il s'agit de décrire une scène ou un événement insolite de la vie quotidienne.

2 Kilwa se situe approximativement à 300 km au sud de la capitale tanzanienne, Dar-es-Salaam, sur la côte de l'océan Indien. Les poèmes présentés ici ne constituent qu'un échantillon d'un corpus plus large. Beaucoup n'ont malheureusement pas été collectés dans les circonstances exactes de leur déclamation puisque les cercles *manganja* ne se réunissent plus depuis quelques années.

3 La poésie orale n'est pas l'apanage de spécialistes ; il suffit d'être un orateur confirmé.

4 De nombreux proverbes insistent sur cette idée que pour comprendre un problème, il faut en faire soi-même l'expérience : « Seul le défunt connaît les tourments du tombeau » *adhabu ya kaburi ajuaye maiti* ; « On ne peut connaître la punaise (insecte) du lit dans lequel on ne dort pas » *kitanda usichokilalia hukujui kunguni wake*.

5 *Kuomba mvua* : autrefois, invoquer les manes ou Dieu pour obtenir de l'eau.

6 « Monter dans un épineux est une chose, en descendre c'est battre le tambour » *ukipanda mchongoma ukishuka ndio ngoma* (si tu montes/épineux (*euphorbia cuneata* ?)/si tu descends/c'est/tambour). Mieux vaut maîtriser ses actes et ses paroles pour éviter tout conflit. Le *mchongoma* est un arbre dont les épines sont orientées vers le haut ; on peut imaginer de le grimper, mais peut-on en redescendre ? Une parole engagée est difficilement falsifiable et peut engendrer bien des conflits.

7 Il s'agit, à l'instar de la « devinette » *kitandawili*, de favoriser les connivences ; celui qui comprend se sent complice de ce qui est dit et partage les mêmes présupposés que son interlocuteur ; si le poète essaie de transmettre un message, c'est en feignant d'enseigner autre chose, en attirant l'attention sur ce qui n'est pas dit.

8 La poésie est donc tout le contraire de l'emphase.

9 Cet arbre est très apprécié par les artisans qui l'utilisent pour faire des meubles. On notera ici la différence notable avec le *mchongoma* (*euphorbia*) du proverbe que les nombreuses épines rendent hostile.

10 L'hermétisme du texte poétique, sinon son caractère polysémique, remplit une autre fonction ; en étagant les significations du mot, l'orateur encourage la réflexion étymologique.

11 Celui qui prend soin de sa personne et surtout de sa présentation vestimentaire a toutes les chances d'être choisi comme imam si les autres candidats ont la réputation de laisser leur chemise glisser dans leur dos (ce qui annule l'efficacité de sa prière) lorsqu'ils « se prosternent » *kurukuu*. Tout critère de compétence ou d'érudition n'est pas nécessairement requis pour endosser cette responsabilité : de deux candidats qui sont de « même érudition » *daraja moja*, on choisira celui qui porte la plus belle « tunique » *kanzu*

12 Le temps de l'action est souvent réduit à néant puisqu'il s'agit essentiellement de mettre l'accent sur un motif unique, l'opposition de l'inconstance et de la fidélité, de la fermeté et de la faiblesse, de la sagesse et de l'ignorance, de la paresse et de l'effort, etc.

Plan du site - À propos - Contacts - Crédits du site - ISSN électronique : 1777-5353

Nous adhérons à Revues.org - Édité avec Lodel - Flux de syndication