

Marjolijn AALDERS GROOL, 2013, *Verbal Art of the Fon (Benin)*

Köln, Rüdiger Köppe verlag, coll. »Verbal art and documentary literature in african languages« 32, 252 p., ISBN 978-3-89645-288-7.

Paulette Roulon-Doko



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/2130>
DOI : 10.4000/clo.2130
ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014
ISBN : 978-2-85831-222-1
ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Paulette Roulon-Doko, « Marjolijn AALDERS GROOL, 2013, *Verbal Art of the Fon (Benin)* », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 75-76 | 2014, mis en ligne le 12 mai 2015, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/2130> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.2130>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Marjolijn AALDERS GROOL, 2013, *Verbal Art of the Fon (Benin)*

Köln, Rüdiger Köppe verlag, coll. »Verbal art and documentary literature in african languages« 32, 252 p., ISBN 978-3-89645-288-7.

Paulette Roulon-Doko

- 1 Cet ouvrage sous le titre de *Verbal Art of the Fon* traite de la performance orale qu'est le *hwènùxó* chez les Fon du Bénin. Les onze premières pages intitulées *Preliminary remarks* analysent de façon concise la réflexion qui a mené l'auteur à étudier cet art verbal et des pistes qu'elle a choisies d'explorer, en utilisant l'apport des techniques modernes et en pratiquant une approche pluridisciplinaire (*multi-angle*), pour nous y donner accès. Le livre est structuré en cinq parties comportant chacune plusieurs chapitres. Il est suivi de sept pages de références bibliographiques (p. 215-223) et de trois appendices : un inventaire des séances enregistrées avec leurs métadonnées (p. 226-227), la transcription et la traduction complète d'un conte (175 énoncés) et une représentation graphique de l'analyse des pauses et de la structure linguistique de ce même conte [Abomey 4].
- 2 L'auteur présente tout d'abord (I.1) la société fon, son histoire et sa religion ainsi qu'un rappel des travaux antérieurs sur cette culture et sa langue, avant de détailler (I.2) la façon dont elle a recueilli le corpus qui est la base de ce travail (enregistré sur le terrain et ensuite numérisé pour permettre un traitement informatique avec le logiciel Praat), puis de présenter (I.3) les caractéristiques de la performance que représente l'art verbal fon qu'elle distingue bien des cérémonies et rituels qui existent aussi dans cette culture.
- 3 La seconde partie est entièrement consacrée à l'analyse des éléments qui composent cet art verbal. Il s'agit d'un monde qui mêle le monde du quotidien et celui de l'au-delà *dɔ̀n* et dont tous les acteurs, dieux, humains, animaux ou plantes sont sur un pied d'égalité, agissant tous comme des humains (p. 67). Chaque performance a un personnage phare que l'auteur désigne comme *central participant* (II.5). Lorsqu'il s'agit d'une divinité, celle-ci n'est jamais désignée par son nom mais par un élément l'incarnant (un objet lui appartenant ou le produit d'une de ses transformations). Il

peut également s'agir du *trickster* qui bien que n'étant ni humain ni divin se déplace aussi bien dans le ciel que sur terre et se révèle être immortel. À côté, il y a des acteurs (*agents*) qui vont toujours par paire (l'un positif, l'autre négatif) et qui sont de trois types : des rois, des monstres ou des gens ordinaires. L'accent est mis sur ce principe de dualité qui se trouve être un des traits principaux de la culture fon se manifestant tant dans la religion que dans le pouvoir administratif. Elle présente ensuite les symboles référant aux dieux et aux ancêtres (5.5) avant de présenter minutieusement les procédures de la divination. L'oracle Fa dont le chiffre rituel est 16, produit seize signes qui sont chacun présentés (p. 79-81). Le destin correspond à 256 (16 x 16), soit à la totalité des Fa auxquels il faut encore ajouter 240 « enfants de Fa ». Enfin le chiffre 41 dont je regrette que le terme fon ne soit pas accompagné d'un mot à mot (p. 78) désigne le dieu Soleil, contrepoint mâle de la déesse Lune. Le chapitre II.6 développe les trois principaux thèmes traités à savoir, le pouvoir, les conflits et les interdits (*taboos*). Symbole du pouvoir, le roi détient une force dont il abuse volontiers, tandis que le chasseur ou l'orphelin, tous deux sans pouvoir, survivent toujours. Il est rappelé à ce propos la position traditionnelle des ministres : les sages à la droite du roi et les puissants à sa gauche (p. 83). Les conflits concernent la santé, la nourriture et le sexe. Quant aux interdits, il est surtout question de leur violation. À l'opposé de ce monde qui vient d'être présenté, les histoires du *trickster* qui le présentent toujours en vainqueur ont un thème unique : la ruse et la tromperie (*deceit and deception*). L'auteur cherche ensuite à définir le genre *hwènùxó* (II.7) qui signifie littéralement « les mots de la bouche du soleil », c'est-à-dire « du temps ». De fait les locuteurs les considèrent aussi bien comme des histoires que comme des fictions, toutes venues du passé (p. 91). Ce même terme est utilisé de façon plus limitée pour désigner les seuls « récits dramatiques » qui peuvent aussi parfois être l'histoire d'un clan [trois cas] ou une énigme (*dilemma tale*) [un cas], les distinguant alors des « récits comiques » où intervient le plus souvent le *trickster*. Ces derniers sont appelés spécifiquement *yὲ̀xó* signifiant « histoires du *trickster* », *yὲ̀* étant le nom que celui-ci prend lorsqu'il se déplace dans le monde surnaturel et qui signifie par ailleurs « esprit » et « double d'un humain ». Cette distinction secondaire n'empêche pas le terme *hwènùxó* de désigner globalement ce genre que l'auteur désigne alors comme un *supergenre*. Ce genre, qu'il s'agisse de récits dramatiques ou récits comiques, comporte souvent une extension chantée qui prend place à la fin du récit. Ce « chant » *hàn* est une narration poétique qui exprime la morale du dénouement (p. 97-99).

- 4 Une troisième partie traite de la structure du discours. L'auteur a particulièrement porté son attention sur les pauses (III.9) dont elle s'est vite aperçue qu'elles structuraient le récit. À partir de l'analyse rigoureuse des enregistrements dans le logiciel Praat, elle a pu étudier la façon dont paroles (*utterances*) et pauses alternaient. N'ayant pas pu établir une corrélation entre la longueur d'une parole et celle de la pause qui la suit (corrélation dite de Pearson), elle a donc pris le parti d'étudier les pauses pour elles-mêmes. Cela lui a permis de dégager plusieurs types de pauses. Outre les pauses un peu longues qui marquent la fin d'un paragraphe, apparaissent d'autres pauses un peu longues dites « rhétoriques », qui marquent soit l'agent ou le topique, soit un pic dans la narration, soit encore, pour les plus longues d'entre elles, une anticipation avant de continuer l'intrigue (*flash forwards*) ou une chute (*cliff hanger*) après une question ouverte. De très courtes pauses accompagnent la précipitation du déferlement d'informations (*breaking news*) qui marquent la conclusion. Enfin les chants, qui sont un genre distinct de par la présence d'un rythme et d'une mélodie en

plus des paroles, ont des pauses d'une autre nature. Cette étude est particulièrement innovante et ouvre la voie à un type d'analyse que les études précédentes n'ont pas eu le plus souvent les moyens techniques de faire, mais qui a surtout souvent été négligé, l'intérêt se portant principalement sur le texte produit et non sur l'écoute qu'il convient d'avoir pour toute performance orale. Concernant la structure du discours (III. 10), l'auteur analyse en particulier le rôle de la particule multifonctionnelle ɔ̀ɔ̀ dans l'ensemble de son corpus où elle a pour principal trait de connecter une information ancienne avec une nouvelle information qui est sur le point d'arriver (p. 125). C'est le cas de son emploi comme topique de fin de proposition qui se place soit après une construction dont la tête est une reprise de la proposition qui précède (*tail-head constructions*): « la panthère se cache du chat. Quand la panthère s'est cachée du chat ɔ̀ɔ̀... » suivie d'une nouvelle information (p. 127), soit après des propositions conditionnelles ou une suite de propositions relatives apportant une nouvelle information. Dans tous ces cas, cette particule est toujours suivie d'une pause. Elle garde la même valeur dans son emploi comme marqueur de défini d'un nom. Ce marquage facilite l'identification du participant central tout au long du récit en particulier lorsqu'il s'agit d'une divinité dont les 'alias' sont divers ou du *trickster* dont les appellations varient également (p. 133). Lorsque cette particule se postpose à un syntagme nominal, elle topicalise alors le terme ainsi souligné. Enfin cette particule n'est jamais attestée dans les chants. Pour conclure, l'auteur cherche à savoir si les constatations qu'elle a pu faire sont en accord avec ce que les précédents descripteurs du fon ont pu dire. L'étude en contexte du discours narratif apporte des précisions (i) sur la présence systématique d'une pause obligatoire après le marqueur de topique placé en fin de proposition -ɔ̀ɔ̀ et (ii) sur la nasalisation contextuelle du -ɔ̀ɔ̀ dont l'auteur n'a pas trouvé d'attestation dans son corpus. À ce propos l'utilisation d'un *n* postposé à la voyelle pour indiquer, en suivant l'usage de l'orthographe française, la nasalisation (*myɔ̀ɔ̀n*) me semble à éviter, il vaut mieux utiliser le tilde souscrit (*myɔ̀ɔ̀̃*) qui ne permet qu'une seule lecture. Ce chapitre se termine par l'examen de la « structuration du contenu » (*structuring the content*) qui présente successivement (i) l'usage des verbes de mouvement et de non-mouvement, (ii) la place du discours rapporté et du pronom logophorique et enfin (iii) quelques phénomènes rhétoriques fréquemment utilisés lors des performances.

- 5 La quatrième partie est consacrée au style de l'art verbal fon. Sont distingués d'une part les éléments stylistiques qui relèvent de choix grammaticaux, puis ceux qui sont liés au choix même des termes et enfin, les choix spécifiques aux chants. La cinquième et dernière partie intitulée *Performance, Framework and Storyboard* présente la structure sous-jacente de tout conte et la feuille de route qui l'accompagne. La présence de formules d'introduction ou de clôture du conte est, attestée mais elle n'est pas obligatoire, par contre tout conte a deux acteurs (*agents*) et un participant central qui intervient grâce à ses propriétés divines ou par l'intermédiaire du devin qui consulte ʒɛ̀ɛ̀ l'esprit du gardien (*guardian spirit*) par la divination de *Fa*. Chaque conteur est libre d'organiser selon ses propres choix les traits du participant central ainsi que les éléments qu'il attribue aux acteurs e à *Fa* (p. 203), les deux domaines restant autonomes. Elle précise à ce propos : « The stories told in West Africa have no ideal storyline, but are improvised variations » (p. 207). Les contes fon ne sont donc pas des formules indéfiniment répétées à l'identique mais bien des créations à partir des matériaux disponibles, par lesquelles chaque conteur exprime ses propres choix. Cette pratique est attestée dans toute l'Afrique de l'Ouest et les publications de Goody,

