La transmission des savoirs locaux dans la chanson populaire tupuri

Théophile Kalbé Yamo
Université de Maroua

Résumé : La littérature orale tupuri en général, la chanson, en particulier, au-delà de ses aspects ludiques et même moraux souvent examinés, comporte des savoirs qui ressortissent à presque tous les domaines de la vie de ce peuple, de ses rapports à l'environnement, aux autres peuples ainsi qu'aux mutations socioculturelles et technologiques contemporaines. Les performances issues des formes génériques comme le *dilna*, le *waywa*, le *niini* et le *gurna* semblent constituer un conservatoire vivant et mutant de toute une cosmologie. Mais le système de production–consommation-transmission de ce genre soulève de réels défis quant à son arrimage à la modernité par l'emploi du numérique. La présente étude tente d'interroger les obstacles et de proposer quelques perspectives pour une meilleure transmission intergénérationnelle de la chanson populaire tupuri en tant qu'art littéraire et surtout en tant que véhicule de savoirs traditionnels.

Mots-clés : chanson populaire, tupuri, transmission, savoirs, enjeux, modernité.

Abstract: The Tupuri oral literature in general, the song, in particular, beyond its playful and even moral aspects often examined, includes knowledge which is relevant to almost all the fields of the life of this people, of their relations with the environment, with other peoples, as well as with contemporary sociocultural and technological changes. The performances resulting from generic forms like dilna, waywa, niini and gurna seem to constitute a living and mutant conservatory of a whole cosmology. But the production-consumption-transmission system of this genre raises real challenges as to its link to modernity through the use of digital technology. The present study attempts to question the obstacles and to propose some perspectives for a better intergenerational transmission of the popular Tupuri song as a literary art and especially as a vehicle of traditional knowledge.

Keywords: popular song, Tupuri, transmission, knowledge, issues, modernity.

Introduction

La chanson est un genre qui tient à la fois de la littérature et de la musique. Ses formes varient selon les époques, les milieux et les cultures[1]. Dans les civilisations à tradition orale, sa production reste anonyme et son destinataire non spécifié, d'où son caractère populaire, total et participatif. La chanson est un genre très prospère

[1]Les travaux de Denis Laborde (2001) et de Jean Nicolas de Surmont (2010) présentent de façon bien détaillée les rapports qu'entretiennent chanson, littérature et musique à travers l'histoire et les sociétés du monde.

en pays tupuri, s'étendant entre le sud-est du Tchad et l'extrême-nord du Cameroun, et sa circulation ignore littéralement les frontières desdits États. Patrimoine et véhicule esthétique du patrimoine ethnique, les performances de chanson populaire tupuri constituent un répertoire de savoirs riches et diversifiés transmis de génération en génération. Expérimentés depuis des siècles, les savoirs mis en chanson portent également les marques des époques qu'ils traversent. À l'heure du « tout numérique », les enjeux de la préservation et de la pérennisation de ce patrimoine soulèvent de nombreuses interrogations. Sous quelles formes se déploie la chanson populaire tupuri aujourd'hui ? Quels types de savoirs y sont-ils représentés ? Les structures, les acteurs et les méthodes de la transmission de ce patrimoine sont-ils adaptés au contexte moderne ? Ces interrogations commandent tour à tour une présentation des différentes formes de ce genre suivant la nomenclature endogène, l'analyse des types de savoirs qui y sont esthétisés et l'examen des défis de la transmission intergénérationnelle. La démarche méthodologique adoptée est la poétique de l'oralité de Jean Derive (2012), étendue à quelques concepts d'épistémocritique mis au point par Michel Pierssens (1990).

1 Les différentes formes de la chanson populaire tupuri

Ce que le Tupuri désigne par *siŋ* et qui se traduit par « chanson » intègre plusieurs composantes qui ressortissent aux différents pans de la vie en société. Presque toutes les institutions socioculturelles et initiatiques développent chacune une forme particulière de ce genre. Les performances, produites suivant un cycle bien déterminé, ont directement partie liée avec les objectifs et la raison d'être de ces institutions. Ce qui justifie le caractère fonctionnel de la chanson populaire tupuri. Une vue d'ensemble de ce genre permet de mettre en évidence ses formes majeures que sont le *gurna*, le *waywa*, le *dilna*, le *niini* et le *léélé*. Ces formes seront décrites selon la grille établie par Christiane Seydou (2008 : 174), qui a l'avantage de mettre en exergue la nomenclature endogène à chaque culture.

1.1 Le *siŋ gurna*

Symbole de l'identité culturelle tupuri, le *gurna*[2] est aussi sans doute l'une des formes les plus étudiées du genre chanté en pays tupuri. Suzanne Ruelland (2005 : 603) le décrit en ces termes :

> Chant composé une fois l'an, après la récolte du mil rouge hâtif *gàrà*, qui résonne (selon le terme des compositeurs) vers octobre voire novembre pour être dansé pendant toute la saison sèche jusqu'en mai ou juin lors de l'arrivée des premières pluies. Il est dansé au moment des funérailles ou levées de deuil de notables et lors des fêtes pour les ancêtres des lignages prééminents dans certains villages.

[2] Ce mot désigne à la fois un club initiatique, le club des « buveurs de lait », et un genre littéraire chanté et dansé en pays massa et tupuri. Voir les travaux de Suzanne Ruelland (2005), Clare Ignatowski (2006) et Jean Koulandi (2007).

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Ce genre qui fait l'objet de plusieurs recherches offre un bel exemple de créativité à travers le recyclage annuel des paroles et des sons. Il a rejoint aujourd'hui les institutions modernes comme l'école dite occidentale et s'enrichit de nouveaux éléments. Il s'exécute aussi lors des compétitions inter-établissements marquant les semaines culturelles en prélude à la célébration des fêtes nationales et les festivals.

Le *gurna* est en effet un genre responsorial chanté et dansé. Les instruments de l'accompagnement musical sont les tambours et les flûtes. Il se danse suivant un rythme de pas précis dont la vitesse est déterminée par la chanson. Le *gurna* se danse avec un bâton à la main droite, que le danseur soulève haut (d'autres danseurs utilisent plutôt des lances), une gourde de lait tenue à la main gauche ou attachée en bandoulière et pendant du côté gauche du danseur. Les danseurs sont alignés par ordre de taille décroissant et circulent en ronde, de la droite vers la gauche, autour des batteurs de tambours qui se font face au centre du cercle de danse. Les danseurs intercalent les danseuses : chaque danseur est suivi de sa danseuse appelée sa « fille ». Cette binarité n'est pas stricte cependant : on peut retrouver une file de danseurs sans danseuse, mais l'inverse est rare.

Le danseur du *gurna* danse torse nu. Il porte un chapeau orné de plumes d'oiseaux de chasse. Le képi des hommes en tenue est très prisé dans les masques des danseurs contemporains et rivalise avec d'autres coupes de casquettes de guerre traditionnelles tissées d'herbes ou de peau de bêtes. La ceinture des danseurs est ornée, le plus souvent, de cornes de béliers ou d'animaux de chasse comme l'antilope, d'ivoire de défenses d'éléphant ou de phacochère, etc. Les autres éléments du masque sont l'aspersion de lait ou d'ocre sur le corps, le bain de sable de couleur blanchâtre, etc. Les danseuses quant à elles tiennent un bâton de la main droite et une calebasse de la main gauche, arborant un soutien-gorge à la poitrine. Au niveau de la taille, elles portent une serviette et une ceinture de cauris. Le rythme *gurna* est empreint de majesté et relativement lent. Consacré à la représentation du sublime (à travers la louange des grands hommes) et du grotesque (en taclant ceux et celles qui se sont négativement distingués au cours de l'année), le poème-chant qui en constitue la performance est plutôt long. À ce titre, il ne saurait donc se confondre avec le *waywa*.

1.2 Le *siŋ waywa*

Au cours de l'année, avant le début du *gurna*, on organise souvent, les jours de marché dans certains villages, la danse de *waywa*. Ce dernier genre chanté et dansé se pratique plutôt en saison pluvieuse. Les performances de *waywa* ont lieu de façon hebdomadaire. La chanson de *waywa* est composée chaque année, mais au cours de la danse, les anciennes chansons sont aussi exécutées. Le rythme du *waywa* est rapide et cadencé mais l'équipement du danseur ainsi que la logistique d'accompagnement musical sont les mêmes que ceux du *gurna*. Dans le cercle des danseurs, quelques meneurs entonnent à tour de rôle le poème-chant qui est répété plusieurs fois. La chanson du *waywa* s'adonne beaucoup plus à la dénonciation des mauvaises mœurs. En voici un exemple dans l'extrait ci-dessous :

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

> Saynéééé, Saynéé'ééé
>
> Yaayaa'aaa, Yaayaa Sayné a pris le *sãa* cette année
>
> Sayné, tu es allé jusqu'à envoûter ton beau-père !
>
> Sayné, tu as commis un grand crime !
>
> Ce *sãa* décimera un grand nombre de personnes, que Sayné soit sanctionné !
>
> Les infidélités de May Woyang !
>
> Le vagin de May Woyang !
>
> Les poils de May Woyang sont assez longs pour fabriquer une harpe ! (Chanson 3)

Cette chanson est en quelque sorte un récapitulatif des faits saillants qui ont marqué négativement la communauté au cours de l'année d'édition de la performance. Ces faits sont de deux ordres, principalement : le *sãa* (qui renvoie à la sorcellerie, un pouvoir maléfique qui est utilisé par le détenteur pour tuer des êtres humains afin de les employer magiquement dans les travaux champêtres) et l'adultère. Les deux personnages du texte, à savoir Sayné et May Woyang portent et représentent respectivement ces ignominies destructrices de la société. Voilà pourquoi le premier est interpellé et tancé vertement alors que le second est raillé sur un ton mi-sérieux, mi-comique. Le poème-chant du *waywa* est relativement court.

1.3 Le *siŋ dilna*

Le *dilna* désigne à la fois l'instrument (la harpe traditionnelle tupuri, kéra et massa) et le genre qui s'en sert. C'est aussi un genre chanté et dansé, mais il a ceci de particulier qu'il est populaire uniquement du point de vue de sa consommation. Pour ce qui est de sa production, on retrouve généralement à la manœuvre un chanteur-compositeur spécialiste du genre qui joue de la harpe en chantant. L'énonciation du *dilna* alterne le ton laudatif et le ton satirique, comme on peut le relever dans cette stance où l'avarice d'un homme riche de la société est décriée de manière à faire rire :

> Parmi nous, un type peut avoir jusqu'à sept femmes, mais il ne goûte de la viande que lorsqu'une de ses femmes, chevauchée par un esprit, demande un bélier en sacrifice ;
>
> Ou bien sa femme a attrapé un varan ;
>
> Ou bien son fils a attrapé des souris ou des oiseaux avec de la glu,
>
> Ou bien il attend que la pluie des crapauds-buffles tombe d'abord
>
> Mais lorsque le mil est fini, avec quel complément va-t-on accompagner la chair des grenouilles-buffles ?
>
> Ou bien sa femme vend du mil pour acheter du poisson, ou bien sa mère est allée échanger de la viande contre du mil. (Chanson 4)

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

En effet, le grand nombre de femmes d'un homme est un signe de richesse, parce que dans cette culture, la dot, constituée de bétail, est d'un montant élevé. Lorsqu'un homme parvient à doter sept femmes, cela veut dire qu'il possède assez de bêtes pour pouvoir se permettre d'en abattre quelques-unes pour sa consommation. Mais c'est souvent le contraire qu'on observe chez certains hommes. Voilà pourquoi le chanteur expose ce comportement au rire public et réalise à sa manière le *castigat ridendo mores*.

Les thèmes de la chanson *dilna* sont très variés et dépendent de l'inspiration et du talent des artistes. Le *dilna* a fait des noms célèbres en pays tupuri comme Biyam, Yinwé et Térou qui constituent aujourd'hui des références populaires dans ce genre. L'observation de leurs jeunes épigones d'aujourd'hui semble vouloir dire qu'il y a une certaine transmission héréditaire de cet art.

1.4 Le *siŋ niini*

Cette expression se traduit par « chanson de la meule ». La chanson de la meule désigne les performances de chansons fredonnées généralement par de jeunes filles ou de jeunes femmes lorsqu'elles sont en train de moudre du mil. Le rythme de la chanson obéit ainsi à celui du mouvement et du bruit ou du son émis par la meule. Du point de vue thématique, la chanson de la meulière célèbre d'ordinaire le fiancé ou l'amant. Les performances permettent alors d'isoler l'idéal socioculturel en matière de valeurs et d'antivaleurs et débouchent sur une certaine éducation sentimentale. Le fragment ci-dessous en est assez illustratif :

> Du courage, garçon qui laboure avec les bœufs !
> Mon bien-aimé se confond-il ?
> Le séducteur, aimé des filles, se confond-il ? […]
> Mon bien-aimé est le fils de *Gomna* !
> Mon bien-aimé est un brigadier. (Chanson 5)

Dans ce fragment, trois qualificatifs du fiancé bien-aimé se dégagent : c'est celui « qui laboure avec les bœufs », qui est « fils de *Gomna* » et/ou qui est « brigadier ». Le premier qualificatif renvoie à un homme qui possède des bœufs, i.e. un homme riche et un homme fort, car labourer avec les bœufs demande de la force. Le deuxième est une périphrase qui signifie « agent de l'État ou fonctionnaire », car *Gomna* est un nom emprunté au français « gouvernement ». Le troisième, enfin, renvoie à un statut professionnel d'homme en tenue, qui symbolise également la force, le pouvoir, le courage et une certaine aisance matérielle et financière au sein de la société. Ces statuts du fiancé, qui traduisent une idée de rang social distingué, de force et de richesse, permettent de construire dans l'imaginaire l'idéal socioculturel de l'homme à épouser.

1.5 Le *siŋ léélé*

Tout comme la chanson de meulière, le *léélé* est un genre essentiellement féminin. Il est exécuté par des femmes (pas des filles) qui se mettent en cercle. L'animatrice

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

principale se tient généralement au milieu du cercle pour entonner la chanson pendant que les autres membres reprennent en chœur le refrain. La plupart des motifs de cette forme tournent autour du mari infidèle ou du mari irresponsable. Certains faits de société y sont souvent rappelés de manière à railler les comportements impertinents de certains membres de la société qui ont posé des actes honteux durant l'année. D'autres performances sont néanmoins consacrées à l'éloge des chefs et autres personnalités illustres.

En dehors de ces formes, plusieurs autres sont pratiquées mais de façon minoritaire. Ce sont les chansons de *kaaraŋ*, de *few laaga*, de chasse, de pêche, de pasteurs, et bien d'autres. Dadaï Kolyang et Kolyang Dina Taïwé (2004) les classent parmi les « jeux tpuri » et en donnent une présentation illustrée dans l'ouvrage éponyme. La chanson populaire tupuri présente ainsi une nomenclature endogène aux formes très variées et très riches. Cette diversité témoigne de sa fonction identitaire mais surtout de son rôle de premier ordre dans la transcription et la transmission de divers types de savoirs endogènes.

2 Les types de savoirs locaux mis en chanson

Si communiquer par la parole tout comme communiquer par l'écrit est un système de « savoirs parmi les plus fondamentaux », pour reprendre l'expression de Michel Pierssens (1990 :7), il importe de mentionner que la chanson populaire tupuri, au-delà, condense plusieurs types de savoirs qui rendent compte de l'imaginaire et de la cosmologie de ce peuple dans toute sa complexité. Connaissances, données de la cognition, résultats ou produits de l'expérience, informations abstraites ou pratiques sur des réalités anciennes ou nouvelles, les savoirs locaux constituent un pan quintessentiel de la vie de toute communauté en tant qu'ils lui permettent de se prendre en charge et de se tracer un chemin dans l'histoire, et une identité dans le concert de la mondialisation. Que les savoirs soient spécifiques à un domaine de la vie ou qu'ils prennent en compte les besoins de l'humaine condition, leur forte présence dans la chanson populaire tupuri amène à les classer en quatre types principaux : les savoirs écologiques, les savoirs médico-sanitaires, les savoirs socioculturels et les savoirs interculturels.

2.1 Les savoirs écologiques

« Si pour le scientifique, l'écologie est l'étude de l'interaction entre les organismes et l'environnement, pour le grand public, le terme réfère à une attitude qui prend en considération l'interconnexion de tous les êtres vivants et se montre soucieuse de la manière dont nous habitons la Terre » (Schoentjes, 2015 : 15). Les savoirs écologiques renvoient ainsi aux éléments de l'environnement naturel, à tout ce qui entoure et partage la vie de l'être humain dans la société tupuri et qui font l'objet d'une certaine esthétisation, d'une mise en chanson dans les performances. Parmi ces savoirs écologiques, il y a les connaissances sur les espèces d'animaux, d'arbres, d'insectes, bref sur la biodiversité environnante du Tupuri. En témoigne la stance suivante extraite d'une performance de *siŋ dilna* :

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Garlina, vraiment il faut que Biyam vous cite les noms des différentes espèces de criquets des champs. Comptez avec vos doigts pour déterminer combien elles sont.

Le criquet qui n'a pas de cou, c'est le "maaɓuksaŋne"

On dit que celui dont la poitrine est rayée, c'est le "maadugdwẽ"

Celui que le chien n'aime pas, c'est le "maapɔɗpɔɔlɛ"

Celui que le chien ne peut frapper avec la patte, c'est le "maapaŋre"

Celui que le chien ne peut attraper que difficilement, c'est le "maacẽẽre"

Parce que celui-ci est le plus rusé de tous les autres

Le criquet dont la chair est glutineuse est appelé "maalúúri"

On appelle celui à la nuque aplatie "maanoono"

Celui dont la nuque ressemble à la mienne, c'est le "ciŋgiɗiw"

Celui qui chasse et attrape le colibri est le "maawayway"

Celui dont l'élytre ressemble au feu est nommé "maalágburi"

Celui dont la nuque ressemble à la mienne, c'est le "ciŋgiɗiw"

L'espèce de criquet qui aime le mâle est appelée "maaɓlɛ"

Une autre espèce est appelée "maagalga"

Une autre encore est appelée "maaɓaw"

Auditoire/Mes gens, une autre encore est appelée "sigla"

Ces quatre dernières espèces sont celles qui aiment les mâles

Il y a une espèce de criquet qui urine : on l'appelle "maagɔŋgorɔŋ"

Une autre à elle semblable s'appelle "manfiibããre"

Leur chef s'appelle "mandaypã, car il est leur supérieur

On dit également que l'espèce de criquet qui ressemble au vagin est le "maatihɔŋ". (Chanson 4)

On se rend compte que chaque vers décrit, définit et nomme une espèce de sauterelle. On en dénombre 18, à savoir : le "maaɓuksaŋne", le "maadugdwẽ", le "maapɔɗpɔɔlɛ", le "maapaŋre", le "maacẽẽre", le "maalúúri", le "maanoono", le "maaciŋgiɗiw", le "maawayway", le "maalágburi", le "maaɓlɛ", le "maagalga", le "maaɓaw", le "sigla", le "maagɔŋgorɔŋ", le "manfiibããre", le "mandaypã", le "maatihɔŋ". Ces figures épistémiques[3] constituées essentiellement de noms d'espèces animales mis en chanson œuvrent à rendre compte de la manière dont une société à tradition orale, la société tupuri en l'occurrence, prend en charge l'éducation écologique de ses membres. Cette performance de chanson se veut ainsi un répertoire de connaissances sur les animaux à la manière d'un cours d'écologie, une source à laquelle peuvent s'abreuver toutes les générations si la performance respecte la tradition de la transmission régulière. Cette sorte d'éducation à l'environnement va de pair avec celle de la santé.

[3]Michel Pierssens (1990 : 11) définit la « figure épistémique » comme une entité par laquelle s'opère la greffe d'un savoir sur le discours ou la fiction.

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

2.2 Les savoirs médico-sanitaires

Ceux-ci intègrent les connaissances sur les maladies qui sévissent dans la société, la prophylaxie adéquate ainsi que les attitudes préventives ou curatives à adopter. À celles-ci, il faut ajouter les savoirs sur l'anatomie humaine en général, féminine en particulier. C'est l'exemple de la chanson ci-dessous qui fournit au destinataire d'importants renseignements sur la pandémie du sida.

> May slawda, les prostituées !
>
> Quand le sida t'attrape, tu n'en guéris pas
>
> Cette maladie n'existait pas auparavant
>
> Elle proviendrait du singe, mais on n'en maîtrise pas les contours
>
> Chères mères, attachez vos filles aux bois de vos hangars ! (Chanson 2)

Composée dans les années 1995, cette performance de *waywa*, en plus de la définition du « sida » présentée comme une maladie incurable, contribue à la sensibilisation de la société sur les comportements à adopter face à cette menace. La conduite principale conseillée dans la chanson est l'abstinence qui se trouve voilée dans le dernier vers. En raison du tabou qui entoure la sexualité, l'astuce trouvée par le chansonnier est de demander aux mères « d'attacher leurs filles » afin qu'elles ne sortent pas, ne s'exposent pas, ne cèdent pas aux coureurs de jupons. Cela fait comprendre en effet, sans le nommer, qu'il s'agit d'une maladie liée au sexe ou à sa gestion inconséquente. Cette performance laisse aussi transparaître le fait que dans l'imaginaire socioculturel tupuri, et même africain en général, la prostitution est perçue comme l'affaire des femmes.

Dans le même ordre d'idées, la syphilis est une maladie qui retient également l'attention des artistes-chanteurs. Le fragment ci-dessous en donne une illustration précise :

> Une femme accepte que tu lui fasses l'amour, au lieu d'y aller, tu mènes d'abord toute une enquête, es-tu un chef ?
>
> Si c'est la syphilis que tu redoutes, il y a des médecins partout, tu peux aller à Kaélé et revenir
>
> Si le village te manque, tu peux aller à Kaélé ou à Dziguilao pour prendre la piqûre
>
> Que le monde avance toujours mais ne recule jamais seulement ! (Chanson 4)

Il y a dans cet extrait une forme de sensibilisation relative à une autre maladie sexuellement transmissible, à savoir la syphilis qui semble avoir créé des dysfonctionnements dans les relations sociales et interpersonnelles. Mais le parolier semble ici rassurer son auditoire : il s'agit d'une maladie facilement curable dans les hôpitaux. Et les villes à proximité qui abritent ces établissements de soins, Kaélé et Dziguilao, sont d'ailleurs

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

citées. Le recours à des soins dans les hôpitaux modernes (et non chez les guérisseurs traditionnels) apparaît alors comme une pratique nouvelle qui s'intègre dans les mœurs des Tupuri. La chanson permet ainsi à la communauté, sur un ton libre et ludique, d'admettre de nouvelles institutions sociales et les mutations comportementales individuelles et collectives qu'elles impliquent ou exigent.

Cette représentation de savoirs sur les structures hospitalières constitue un appel à une ouverture de la société à la modernité, car ces savoirs sur les nouvelles maladies et les comportements préventifs, curatifs ou prophylactiques apparaissent comme des faits tout aussi nouveaux. Leur mise en chanson qui joue ici un rôle de sensibilisation confirme cette affirmation d'Anne-Marie Dauphin-Tinturier (2005 : 298) : « Chaque fois qu'un groupe de personnes prend en charge la transmission de pratiques et de connaissances, il se réfère implicitement à une empreinte culturelle. Quel que soit le caractère novateur du contenu que l'on veut diffuser, cette rémanence de l'empreinte est à prendre en compte par les concepteurs des projets ». La chanson, en tant qu'art traditionnel, constitue une empreinte d'ouverture à des systèmes épistémiques nouveaux et de transformation des savoirs endogènes.

Dans le registre des savoirs biologiques et médico-sanitaires, il convient enfin de relever ceux qui portent sur l'anatomie humaine en général, et sur l'anatomie féminine en particulier. La séquence ci-dessous l'illustre à merveille :

> Aujourd'hui, Lawkissam, le monde a complètement changé :
>
> On m'a demandé un jour d'indiquer le trou du vagin.
>
> J'ai demandé à une fille en lui disant : Ma chérie, je fais comment ?
>
> Elle m'a répondu qu'elle était prête à en supporter la honte.
>
> Un instant, puis elle s'est courbée en demandant de regarder près de l'anus.
>
> J'ai vu et j'ai demandé comment on appelait ceci,
>
> On m'a répondu que c'était le côté.
>
> J'ai repris : Et ici ?
>
> La fille a répliqué : N'as-tu pas d'yeux ? Le trou est en bas du clitoris, Biyam, il faut niquer !
>
> J'ai répondu que le clitoris allait me mordre.
>
> Elle a repris : Es-tu fou ? Le clitoris a-t-il déjà mordu un de tes ancêtres, Biyamo ?
>
> Je croyais qu'elle blaguait.
>
> Puis, j'ai niqué alors, mais rien ne m'a mordu.
>
> Et j'en conclus que le clitoris est aussi aveugle que Biyam. Bravoo ! (Chanson 4)

Dans ce fragment, il apparaît clairement que l'appareil génital féminin est décrit à travers les noms des organes constitutifs du sexe féminin, le clitoris, le vagin, le pubis,

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

les poils. Le performateur termine d'ailleurs sa leçon par la pratique du coït. Cette description offre une présentation plus ou moins nette, du moins un certain savoir sur l'anatomie féminine malgré le tabou du sexe et de la sexualité dans la société. En passant par la chanson qui relève du domaine du ludique, du jeu, du non-sérieux, la société tupuri exploite ainsi toutes les potentialités de la littérature en tant qu'art du contournement par l'esthétique, et parvient à parler, à enseigner, à expliquer ce dont on ne parle pas. Ces performances de chansons populaires tupuri qui peuvent d'ailleurs servir de base ou de corpus à tout un cours sur la santé de la reproduction ou sur la gestion de la sexualité, confirment ainsi le rôle de la littérature comme principal passeur, véhicule attitré des savoirs, savoir-faire et savoir-être dans les cultures à tradition orale.

2.3 Les savoirs socioculturels

Dans les savoirs socioculturels, sont rangés ceux qui se rapportent exclusivement à la culture et à la société tupuri. Parmi eux, la pratique de la dot, par exemple, est assez explicite :

> Même lorsque la fille n'est pas si belle que ça, les propriétaires demandent neuf bœufs,
>
> Puis son père dit encore qu'il faut en réserver trois autres pour son deuil.
>
> Une fois, il nous est arrivé de renvoyer une fille, y compris les bœufs, à son père.
>
> Et jusqu'à aujourd'hui, cette fille-là est sans mari. (Chanson 4)

À travers cet extrait, il apparaît clairement que l'animal préféré pour la compensation matrimoniale dans le cadre du mariage est le bœuf. La même performance indique également que le nombre de bœufs requis est de « douze » au total répartis en neuf du vivant des beaux-parents du gendre et trois réservés pour leurs obsèques et funérailles. La figure du « bœuf » et le nombre « douze » exigé de cet animal sont chargés de beaucoup d'informations. En effet, le bœuf, en pays tupuri, est l'animal domestique le plus grand et le plus gros utilisé pour l'alimentation (viande et lait), le labour, le sacrifice, la tannerie, le *gurna*, etc. C'est un animal à la fois fonctionnel et de prestige, signe de richesse et de grandeur. Le nombre douze quant à lui égale trois fois le multiple de quatre qui à son tour forme un carré. Comme les trois pierres d'un foyer, il est le symbole de la complétude, de la perfection[4]. La combinaison de ces deux figures épistémiques qui entrent dans la composition de la compensation matrimoniale sert donc à mettre en exergue la grandeur, la solidité, la sacralité du mariage en tant qu'institution socioculturelle.

Mais cette performance est davantage une dénonciation du caractère trop élevé de la dot et de la cupidité de certains parents qui transforment leur fille en source d'enrichissement sur le dos du gendre. Le chansonnier, à travers le quatrième vers de cet extrait, semble bien démontrer que l'exagération de la dot en pays tupuri est à l'origine de la

[4]Lire à ce sujet Catherine Pont-Humbert (1995) qui recense les représentations symboliques autour des chiffres dans plusieurs sociétés du monde.

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

crise du mariage, certaines filles n'ayant pas de mari parce que les candidats potentiels ne possèdent pas de bœufs. Même si la dot est une pratique culturelle bien définie par la société tupuri, elle paraît « abusive ». Cette esthétisation de la dot comme savoir vise donc une critique interne, une transformation de la société dans ses fondements socioculturels qui peuvent être contre-productifs par endroits.

La société tupuri, à travers la chanson populaire, met aussi en exergue des savoir-être ou savoir-vivre en dénonçant et en condamnant les comportements classés comme immoraux. Parmi ceux-ci, figure en bonne place l'inceste. Un cas de cette pratique est dépeint en ces termes :

> Eéé, ayaa !
>
> Sawmo, regarde, Nankamla aussi, les choses ont changé !
>
> Un homme a couché avec sa propre fille en niquant sans vergogne !
>
> Et la fille lui a dit : "Papa, pourquoi n'as-tu pas éjaculé ?" (Chanson 4)

En effet, l'exclamation du performateur dans les vers ci-dessus traduit l'étonnement, l'abasourdissement de la société tout entière dont il est la voix face à un acte ignominieux, intolérable. En entendant les paroles de la fille qui pose une question à son père alors que les deux sont en flagrant délit d'inceste, on se rend compte qu'il s'agit d'un acte consenti et certainement répété entre eux. La chanson tente ainsi de ramener à l'ordre un certain nombre de personnages qui font tourner le monde à l'envers, d'où l'idée du changement exprimée dans le deuxième vers de cet extrait. Les savoirs socioculturels en tant que connaissances et pratiques, valeurs internes à la société tupuri transmis de génération en génération sont aussi informés par le phénomène de cohabitation avec d'autres cultures.

2.4 Les savoirs transculturels

Josias Semujanga (2005 : 179) définit la transculturalité comme un « ensemble de transmutations constantes des éléments des cultures en présence : en même temps qu'on donne un élément, on en reçoit un autre de sorte qu'à la fin de l'opération, telle une équation chimique, une réalité nouvelle en émerge indépendante des modèles de base ». Cela signifie que le commerce des peuples et des cultures génère de nouveaux types de savoirs, des savoirs dits transculturels. Plusieurs exemples peuvent être relevés dans les chansons populaires tupuri.

De prime abord, ce qu'on peut appeler « prénoms » ou « noms de jeunesse » en tupuri illustre parfaitement le phénomène de la transculturalité répercutée par la chanson populaire. Ce sont en effet des sobriquets attribués aux jeunes hommes lorsqu'ils accèdent à la majorité. Le baptême se fait au moment où ils intègrent le *gurna* (en tant que club des buveurs de lait) ou après la cérémonie initiatique du *Nage may*[5]. Ce sont des noms comme Saymane, Weláŋso, Wedɛŋgɛ, Jifna, Dewlɛŋ, Boŋɔlna, Harawna. À

[5]Initiation qui consiste pour un jeune homme à passer sa première nuit avec une fille. Pour ce rôle initiatique, on choisit généralement une fille âgée restée longtemps sans mari ou une jeune veuve ayant refusé de se remarier. Au terme de la nuit initiatique, le jeune homme est appelé à pratiquer la lutte avec ses égaux d'âge et à intégrer le rang des « hommes ».

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

première vue, ils n'ont pas de signification en langue tupuri contrairement aux noms attribués à la naissance. C'est seulement à partir de leur présentation ou mise en chanson que l'on se rend compte que ces prénoms sont en réalité des noms d'animaux en masana ou en kera, langues des peuples Massa et Kéra, frères et voisins des Tupuri. L'extrait ci-dessous permet d'en avoir une idée nette :

Tupuri	**Masana/Kera**	**Français**
Tifár	Seela	*le protoptère*[6]
Gecemcem	Boŋɔlna	*le hérisson*
Fáy	Limayge	*un rat* sp.
Tigir	Jokrɔma	*la grenouille Goliath*
Twẽ	Jakray	*le lièvre*
Dulyẽ	Raysiya	*un oiseau* sp.
Ar	Rayna	*un poisson* sp.
Ngári	Degawge	*la grue couronnée*
Aŋar	Harawna	*le héron* (Chanson 4)

La présentation expliquée de ces sobriquets dans les trois langues – tupuri et masana ou kera – montre que des échanges culturels historiques et permanents entre ces deux peuples voisins ont généré une certaine transculturalité. Ces prénoms sont attribués aux jeunes gens en fonction des similitudes entre leur caractère et celui des animaux concernés. Certains animaux symbolisent la force, le calme, la ruse, la corpulence, d'autres la faiblesse, la minceur, la petite taille, etc. Ils servent aussi de stimulants ou d'éléments de motivation aux jeunes gens afin qu'ils se surpassent lors des compétitions de danse ou de lutte. L'utilisation de noms d'animaux comme prénoms d'êtres humains rend ainsi compte d'un certain totémisme ou d'une éthologie particulière au peuple tupuri, une éthologie faite de communion avec la nature et d'ouverture, de commerce amical et historique avec le voisinage ethno-culturel.

Par ailleurs, il importe de relever que dans la chanson populaire tupuri, une certaine approche de l'altérité ou de l'autre au plan local et national est également perceptible. Cette représentation de l'autre laisse entrevoir une ouverture à l'interculturel et à la dynamique de l'intégration nationale si l'on ne s'en tient qu'au contexte camerounais à travers le fragment de la chanson *gurna* ci-dessous :

> L'année scolaire en cours tire déjà vers sa fin
>
> Et pour la célébrer, que monsieur Ndongo donne l'accolade à monsieur Damna
>
> Que madame Binguella demande au professeur Kagalan […]
>
> Comment se porte monsieur Mahamat.

[6] *Protopterus annectens.*

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

> Comme la jeunesse est débordante d'énergie ! Comme elle donne des vertiges !
>
> […] voici ce que nous recommande notre chef Richman :
>
> Que nos pas de danse invitent à l'harmonie,
>
> À bas la bagarre, les conflits et la félonie,
>
> Et que nos cœurs grondent comme le tonnerre. (Chanson 1).

Il s'agit en fait d'une performance de chanson *gurna* produite par des élèves-maîtres de l'ÉNIEG (École normale des instituteurs de l'Enseignement général) de Yagoua en 2010. Dans cette chanson, la jeunesse est célébrée aussi bien au plan physique que mental et moral. Il s'agit de l'exaltation de la force, de l'« énergie » particulière que confère cet âge, des valeurs à promouvoir et des comportements à éviter. La métaphore des pas de danse qui « invitent à l'harmonie » traduit ainsi la fonction même de ce genre dans son contexte d'énonciation, à savoir la promotion de l'intégration nationale de la jeunesse à travers la culture. C'est donc à dessein que dans l'ensemble du texte, on retrouve des noms propres de personnes venant de différentes composantes identitaires du Cameroun comme Richman, Ndongo et Binguella (noms originaires du Sud-Cameroun), Mahamat (nom musulman), Damna, Peldjao (noms à consonance tupuri ou massa du Nord-Cameroun).

Il apparaît au final que la chanson populaire tupuri est l'écho de plusieurs types de savoirs riches, diversifiés, qui méritent d'être préservés et valorisés. Mais la transmission intergénérationnelle de cet art est-elle toujours assurée à l'âge dit du village global et du numérique ?

3 Enjeux et défis de la transmission intergénérationnelle de la chanson populaire tupuri

L'intérêt de la transmission de la chanson populaire tupuri, en raison des divers types de savoirs qu'elle véhicule, n'est plus à démontrer. Elle constitue un medium important, utilisable dans le contexte contemporain pour des sensibilisations dans le cadre de projets de développements (santé et autres). Elle peut également constituer un matériel didactique de premier ordre dans l'enseignement des langues et cultures nationales dans la mesure où, comme le remarque Henry Tourneux (2011), l'usage exclusif du français ou de l'anglais à l'école déteint sur les apprentissages concernant les connaissances du milieu naturel et de sa transformation, les techniques artisanales, l'histoire locale, le fonctionnement de la société et même la littérature orale. La chanson populaire tupuri apparaît donc à juste titre comme un vecteur de transformation de la société ou de de la « liminalité » définie par Kennedy Chinyowa (2005 : 275) en ces mots : « Liminality implies a way of "seeing", perceiving and knowing experienced by participants as they move from on one state for another, a process of being transformed in performance […]. It is an other condition of being in which "this-ness" becomes "that-ness" »[7]. Mais cet intérêt butte contre une transmission intergénéra-

[7] « La liminalité implique une certaine façon de « voir », de « percevoir » et de « savoir » expérimentée par des participants lorsqu'ils évoluent d'un état à un autre, un processus dans lequel ils se trouvent transformés à travers la performance […]. C'est une autre condition d'être où « ceci » devient « cela » (notre traduction).

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

tionnelle peu ou mal assurée à cause de trois types d'entraves que sont l'urbanisation et l'abandon progressif de la performance, le faible arrimage aux outils modernes de numérisation et l'absence de politique communautaire de transmission des savoirs locaux.

Les villages, les campagnes et les milieux dits traditionnels, homogènes du point de vue de leur composition sociologique, ethnique et linguistique, connaissent aujourd'hui de profondes mutations à travers le phénomène d'urbanisation. Et les milieux de vie, de plus en plus cosmopolites tendent à délaisser la littérature orale traditionnelle au profit d'une oralité urbaine[8]. C'est ainsi que certaines formes sont en voie de disparition complète. À titre illustratif, on citera le *siŋ niini* ou chanson de meulière. Parce que la meule traditionnelle semble de plus en plus laisser la place au moulin moderne du fait de l'urbanisation, la chanson de meulière devient une forme peu pratiquée. Avant que la meule n'entre totalement au musée, il faudrait trouver le moyen de sauver les œuvres littéraires qu'elle a générées et qui constituent un répertoire de savoirs riches et diversifiés.

La deuxième entrave concerne le faible arrimage de la production-consommation de la chanson populaire tupuri aux outils modernes. Point n'est besoin de rappeler le caractère évanescent et précaire de la performance qui caractérise les œuvres littéraires orales en général. Chaque littérature est le produit de son époque et de son milieu. Avec la mondialisation, apparaissent de nouveaux modes de production-consommation-transmission qui peuvent prémunir contre l'évanescence de l'oralité et la précarité de la mémoire humaine. Mais ces outils ou modes de transmission demeurent encore des défis pour la chanson populaire tupuri en tant que véhicule de savoirs. En effet, des velléités de numérisation à travers des enregistrements amateurs sur CD, DVD, cartes mémoires de téléphones, etc. sont observées çà et là, mais l'essentiel de la production se perd presque toujours. L'emploi des méthodes traditionnelles confère une prégnance de la production–consommation en régime de ce que Walter Ong (1982) nomme « oralité première », c'est-à-dire en situation naturelle où le performateur fait face à l'auditoire sans médiation technologique. Cela fait que les œuvres, les performances s'évanouissent et ne permettent pas une appréciation ou une réutilisation dans la durée par et pour les générations futures. Les chansons produites suivant un cycle annuel comme le *waywa* et le *gurna*, par exemple, continuent plus ou moins d'être pratiquées aujourd'hui suivant leur mode naturel. Certaines performances sont quelques fois recyclées mais la majeure partie abandonnée. Ce qui pose le problème du manque d'un système de conservation. Le produit se perd ainsi au fur et à mesure même si le procédé de production demeure. Les formes de regroupements périodiques de grande envergure comme le Festival Gurna ont souvent pris des formes plutôt politiques et n'accordent qu'une attention résiduelle à la valorisation de la culture à travers les outils modernes. Pour pallier ce manque, il faudrait encourager la production de la chanson tupuri en régime de néo-oralité[9].

[8]Notre thèse (2014) portant sur *Oralité urbaine et construction identitaire au Cameroun* s'intéresse essentiellement aux nouvelles formes littéraires orales générées par l'urbanisation.

[9]Ursula Baumgardt (2008 :248) définit la néo-oralité comme l'ensemble des « créations qui s'inspirent de matériaux oraux, mais qui sont médiatisées et produites en dehors du contexte habituel de l'oralité première sous forme d'émissions de radio ou de télévision, de cassettes ou de films ».

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Enfin, l'absence d'une politique culturelle soutenue, que ce soit au niveau communautaire ou institutionnel, favorise la disparition des langues et cultures nationales, la chanson populaire et les savoirs traditionnels y compris. L'enseignement des langues et cultures nationales n'est presque pas assuré, ce qui fait que la jeune génération ignore ou délaisse progressivement ce pan du patrimoine immatériel. Il y a aussi l'absence de conservatoire du patrimoine oral traditionnel. Organes phares de la décentralisation auxquels la promotion culturelle est assignée comme une mission de premier ordre, les mairies n'y accordent que très peu d'attention. À ce jour, aucune commune en pays tupuri n'est dotée d'un conservatoire ou d'un centre culturel. Le risque de rupture de la transmission intergénérationnelle est donc énorme et inquiétant, d'où la nécessité de créer une plateforme de production-transmission et d'archivage numérique des productions littéraires orales en général. La mise sur pied d'un Conservatoire numérique du patrimoine oral au niveau communal, régional ou national serait d'une grande utilité pour les générations futures. Il convient aussi d'encourager la création d'ensembles plus vastes et plus actifs à même de mieux porter la voix de la culture régionale, nationale, et la création de groupes de recherche sur les traditions orales au niveau national.

4 Conclusion

Sur les chemins du village global, à l'heure du numérique, la chanson populaire tupuri, à travers ses nombreuses formes et ses multiples facettes, diffuse plusieurs savoirs ressortissant au domaine écologique, aussi bien que médico-sanitaire, socioculturel que transculturel. Elle s'adapte et adopte aussi de nouveaux contenus. Cela fait d'elle ou de l'oralité en général le moteur de la liminalité, c'est-à-dire des mutations socioculturelles et technologiques contemporaines. Ce patrimoine peut être mis à profit au rendez-vous du donner et du recevoir par et pour les générations actuelles et futures. Mais les risques de perte ou de disparition complète sont énormes tant les méthodes, structures, cadres et acteurs de sa production-consommation-transmission tardent à s'arrimer à la modernité. Des initiatives associatives en vue de la modernisation de ce secteur semblent indispensables dans le contexte actuel. L'alternative culturelle en tant qu'enjeu et défi du développement postmoderne exige donc un appui institutionnel (gouvernement, mairies, ONG, associations culturelles) réel et un engagement communautaire soutenu.

Bibliographie

Baumgardt Ursula, 2008, « La littérature orale n'est pas un vase clos », Baumgardt Ursula et Derive Jean (dir.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, p. 245-270, Paris, Karthala.

Chinyowa Kennedy, 2005, « The liminal function of orality in development communication. A Zimbabwean perspective », Dauphin-Tinturier Anne-Marie et Derive Jean (dir.), *Oralité africaine et création*, p. 271-282, Paris, Karthala.

Dadaï Kolyang et Kolyang Dina Taïwé, 2004, *Na joŋhrage. Les Jeux Tpuri*, Ngaoundéré, Ka'arang, 173 p.

Dauphin-Tinturier Anne-Marie, 2005, « Écoutez et regardez. Demain, il sera trop tard. Analyse d'un ensemble de chants élaborés dans le cadre d'un projet UNICEF pour la prévention du sida en Zambie (Copperbelt) », dans Dauphin-Tinturier Anne-Marie et Derive Jean (dir.), *Oralité africaine et création*, p. 283-299, Paris, Karthala.

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Derive Jean, 2012, *L'art du verbe dans l'oralité africaine*, Paris, L'Harmattan, 224 p.

Ignatowski Clare, 2006, *Journey of Song : Public Life and Morality in Cameroon*, Bloomington, Indiana University Press, 272 p.

Kalbé Yamo Théophile, 2014, *Oralité urbaine et construction identitaire au Cameroun. Lecture des nouvelles formes de productions littéraires*, Maroua, Université de Maroua, Thèse de Doctorat/Ph.D, 818 p.

Koulandi Jean, 2007, Le gurna tupuri, Garoua, IRAD, 24 p.

Laborde Denis, 2001, « Écrire une histoire de la musique ? Procédures taxinomiques et aventure encyclopédique », *Cahiers de littérature orale* 50, p. 207-230.

Ong Walter J., 1982, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres et New York, Routledge, 203 p.

Pierssens Michel, 1990, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 185 p.

Pont-Humbert Catherine, 1995, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, J.-C. Lattès, 434 p.

Ruelland Suzanne, 2005, « La créativité dans l'art chanté tupuri », dans Dauphin-Tinturier Anne-Marie et Derive Jean (dir.), *Oralité africaine et création*, p. 599-631, Paris, Karthala, CDROM.

Schoentjes Pierre, 2015, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Paris, Wild project, 295 p.

Semujanga Josias, 2005, « Transculturalité », dans Beniamino Michel et Gauvin Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, p. 179-180, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

Seydou Christiane, 2008, « Genres littéraires de l'oralité : identification et classification », dans Baumgardt Ursula et Derive Jean (dir.), *Littératures orales africaines Perspectives théoriques et méthodologiques*, p. 125-175, Paris, Karthala.

Surmont Jean Nicolas (de), 2010, *Chanson. Son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française : Etude lexicale, théorique et historique*, Berlin/New York, De Gruyter, 248 p.

Tourneux Henry, 2011, *La transmission des savoirs en Afrique. Savoirs locaux et langues locales pour l'enseignement*, Paris, Karthala, 304 p.

Annexe : corpus

Chanson 1 : *gurna*

Voici je crie, c'est la voix du Cameroun qui tonne
Monsieur le Directeur de l'ÉNIEG, recevez la salutation quotidienne
Expression de ma déférence toujours renouvelée. (Bis)

L'année scolaire en cours tire déjà vers sa fin
Et pour la célébrer, que monsieur Ndongo donne l'accolade à monsieur Damna
Que madame Binguella demande au professeur Kagalan
Comment se porte monsieur Mahamat.
À l'aube comme au crépuscule, vos nouvelles me tiennent à cœur.
Et vous, monsieur Téossou, daignez transmettre mes salutations à votre chef.

Voyez les dégaines du jeune danseur Bayambe Derguelna. De lui, je m'entiche
Et Isidore ne cesse de célébrer à haute voix ses touches
Kalandi Sewe, rapporte-nous les nouvelles des gens de chez vous
Comment se porte Saïgalé Djakwouri ?
Je ne cesse de demander de vos nouvelles.
Alors Pouiwé, comment se porte Loumsou Dabou ?

Au collègue Lamra Sarba qui suit sa formation dans le sud du pays,
Tout le Mayo-Danay par Yagoua se porte à merveille.

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Étends nos égards et porte notre gaieté à toute la région qui t'a accueilli.
Welyang Weldi, dis à Haïré qu'il se mette en veille,
Car, l'année est achevée et le temps des notes terminé.
Donnons-nous rendez-vous pour la prochaine année.

Mbourna Dziguilao, comment vont les gens de chez vous ?
Je reviens de la place des fêtes où j'ai assisté à votre danse
N'ayant pas pu y prendre part, je ne cesse de m'enquérir de vos nouvelles.
Bayang Salwé, dis à Temwa que nous nous sommes trop attardés
Gnomo, scrute comme l'aube annonce déjà la nouvelle saison
Mais où est passé Palé, le natif de Djakwang ?

Nous avons traîné les pas durant cette année à l'Enieg ; nous sommes en retard
Amana, où est Kolsara ?
Semangue Taïwé, informe Nenbé afin que nous allions à Yagoua saluer les autres
Qu'ils sont resplendissants, les habitants de votre village !
Dis, Basga, comment va Gnomo Dosgaï ?

C'est la nouvelle saison
Que Welga dise bonjour à Kansel
De quoi conversent Ngomna et compagnie ?
Et vous Paora et Mbodaï, comment allez-vous aussi ?
J'étais parti à Mongom
Sinon, Faada Peldjao, comment va Yonga ?

Je redis mon soutien au PC[10] Mboulé Koyssi
Comme la jeunesse est débordante d'énergie ! Comme elle donne des vertiges !
Que Nenwola soit saisi par un OK d'admiration
Lorsque je me confondrai tout à l'heure en gesticulations
Voyez comme Danmo danse bien !
Prince Odjague, voici ce que nous recommande notre chef Richman :
Que nos pas de danse invitent à l'harmonie,
À bas la bagarre, les conflits et la félonie,
Et que nos cœurs grondent comme le tonnerre.

Haïwé Telsi, sois pour ton village le héraut de la bonne humeur
Golbodé Tchangue, les habitants de chez vous se portent-ils bien ?
Je m'invite ce soir chez la jolie Habiba pour la veiller,
Kola, où est allé Yowa ?

Bainanwa, quelle n'a pas été la pression cette année académique durant !
Levons-nous Tchaga, voici que la troupe de Yagoua se joint à l'animation
Saïgué et tous les autres, recevez ma salutation fraternelle
À présent, j'incline la chanson et que vos cris me répondent
Pour prendre rendez-vous et renvoyer le reste à l'année prochaine.

(Refrain marqué par l'abaissement de la voix)
Venez et dansons, semons plutôt de la gaieté
Et qu'aucun d'entre nous ne contredise l'autre
Meilleures salutations à nos frères et sœurs Daïawé et Tchopwé
Étendez nos égards à Wangbara.

[10] Abréviation de « Président de la coopérative » de l'établissement.

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

May Binga, dis à Falné de venir me rejoindre ce soir
Nous irons à Yagoua veiller May Danmo au quartier Joli Soir
Joulombé, comment Tapmo s'est-il réveillé aujourd'hui ?
Entre Woyang et Fensan Degaogué, c'est la parfaite harmonie ?
J'étais allé rendre visite aux habitants de Souaye
Comment allez-vous, Saïgalna et tous les jeunes de ta compagnie ?

Gora Djaotoing, porte nos amitiés à toute la jeunesse de ton village
Jodaina, as-tu trouvé Welso bien-portant ?
Wayang, où est allé Tchigalna ?
Je me renseigne auprès de Manla Ronwé déjà en rang pour la danse
Mais dis-moi mon cher voisin Dayang, comment se porte Fona ?

Je demande à Wangméné
Je demande à Senga, s'il vous plaît,
Dites-moi si Danga est encore à la maison ?
Moi, je viens m'amuser et me détendre avec tous les gens de Guemaï,
Moi, je viens entendre vos sornettes et partager vos ripailles.
Et toi Yanbé, dis-moi quelles sont les nouvelles de mes chers frères.

Et enfin Mbesso dis bonsoir à Jibalna Nansidi
Nos vœux de santé et de bonheur à Djaoyang et à Loumsia
Wakna et compagnie, quelles sont les dernières nouvelles du village ?
Fini, le temps du chant, c'est terminé le temps du camp. En attendant une autre édition,
Portez à l'intention de tous, ce dernier message :
On se dirige cette année chez le Délégué Djaoyang pour la collation.
Chanson composée et exécutée par l'Association des Élèves-maîtres de l'ENIEG de Yagoua le 10 février 2010 à Yagoua à l'occasion de la soirée culturelle de la Fête nationale de la Jeunesse, notre traduction)

Chanson 2 : *waywa*
May slawda, les prostituées !
Quand le sida t'attrape, tu n'en guéris pas
Cette maladie n'existait pas auparavant
Elle proviendrait du singe, mais on n'en maîtrise pas les contours
Chères mères, attachez vos filles au pieu de vos hangars !
Chanson recueillie auprès de Yinkréo, 47 ans, Balda, notre traduction)

Chanson 3 : *waywa*
Saynéééé, Saynéé'ééé
Yaayaa'aaa, Yaayaa Sayné a pris le *sãa* cette année
Sayné, tu es allé jusqu'à envoûter ton beau-père !
Sayné, tu as commis un grand crime !
Ce *sãa* décimera un grand nombre de personnes, que Sayné soit sanctionné !
Les infidélités de May Woyang !
Le vagin de May Woyang !
Les poils de May Woyang sont assez longs pour fabriquer une harpe !
(Chanson recueillie auprès de Yinkréo, 47 ans, Balda, notre traduction)

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Chanson 4 : *dilna*

Camarade, je mange de la viande tous les jours, mais Magay[11] *m'a dit de ne pas manger de viande, ma femme a divorcé, sa sorcellerie me dépasse.*
Do yaamaa
Pay maa ndugaŋ, pay ma koore je Ndudandi
Say maa dɔɔlé[12]
Camarade, je mange de la viande tous les jours, mais Magay m'a dit de ne pas manger de viande, ma femme a divorcé, sa sorcellerie m'a dépassé.
Do yaamaa
Debsiya pay maa ndugaŋ
Pay maa Lawkissam, pay maa ndugaŋ, Ndugisam pay maa ndugaŋ
Do yaamaa
Camarade, je mange de la viande tous les jours, mais Magay m'a dit de ne pas manger de viande, ma femme a divorcé, sa sorcellerie m'a dépassé.
Ye goni, a sulayna (bis)
Duudu magaya, yɔŋrɔŋ, Duudu pay maa ndugaŋ yɔŋrɔŋ kayna (bis)
Camarade, je mange de la viande tous les jours, mais Magay m'a dit de ne pas manger de viande, ma femme a divorcé, sa sorcellerie m'a dépassé.

Ma maison est située au bord de l'eau, Ma maison est située au bord de l'eau, sur la rive à Frɛŋɛŋ
Tala Saŋkray pay maa ndugaŋ
Ma maison est située au bord de l'eau, Ma maison est située au bord de l'eau, sur la rive à Frɛŋɛŋ
Taala Saŋkray pay maa ndugaŋ
Do yaamaa
J'ai rencontré une fille à Golmay
La fille me dit : – Biyam laissez-moi vous instruire
Je dis : – Fille !
La fille répond : – Biyam !

Gefɛɗgew	Serewna	*le margouillat*
Karday	Wedɛŋge	*une espèce d'oiseau*
Maajẽẽ	Matilna	*le colibri*
Hũyliyú	Gudunge	*une espèce de rat*
Manya	Lurna	*le crapaud*
Gɔɔndɔŋ	Tella	*une espèce de rat*
Tipɛŋ	ŋaliya	*le caméléon*
Wilwaŋ	Saymane	*le python*
Fendesuŋ	Dɔlgway	*l'hyène*
Dugurhɔɔle	Jifna	*la tortue*
Mucúmcúm	Dayle	*le naja*
ɗaŋ	Walne	*l'écureuil*
Way	Dewlɛŋ	*le chien*
Caŋ	Wiina	*le varan aquatique*
Tifár	Seela	*le protoptère*[13]

[11] Nom du dieu de l'initiation "gooni", "lɛɓɛ" ou "laɓana" pratiquée par les Musey, les Massa, les Musgum et les Tupuri.
[12] Langage des initiés du "gooni".
[13] *Protopterus annectens.*

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Gecemcem	Boŋɔlna	*le hérisson*
Fáy	Limayge	*une espèce de rat*
Tigir	Jokrɔma	*la grenouille Goliath*
Twẽ	Jakray	*le lièvre*
Dulyẽ	Raysiya	*une espèce d'oiseau*
Ar	Rayna	*une espèce de poisson*
Ngári	Degawge	*la grue couronnée*
Aŋar	Harawna	*le héron*
Kuwãy	Rawna	*la mouche*
Klúm	Jufnige	*la souris*
Saŋkray	Saŋbi	*une espèce de poisson*[14]
Deem	Jaksema	*le porc-épic*
Gobɔ	Maliina	*le pélican*
Tɛmyɛr	Bufda	*une espèce d'oiseau*
Piw	Daŋo	*le varan*

Les filles ont bagarré

Manpirbaa	Cegalna	*la girafe*
Tɛm[15]	Serewsu	*un animal sauvage*
Tuwãy	Jawraŋ	*le moustique*
Gerhẽ	Siwna	*l'âne*
Pir	Mburna	*le cheval*
Dúgúw	Gesayna	*une espèce de poisson*
Laklway	Biina	*une espèce d'oiseau au plumage noir*
Mankag	Fedna	*la poule*
Ngay	Sɛŋmo	*la biche*
Hóg	Ligayge	*le canard*
Meene	Wláŋge	*l'antilope*
Ngɔŋ	Ngolɔmna	*l'éland de Derby*
Kurgudu	Welɛŋsɔ	*le pigeon*

Valla valla lwayna
Garlina yaayaw layna[16]

Garlina, vraiment, il faut que Biyam vous cite les noms des différentes espèces de criquets des champs. Comptez avec vos doigts pour déterminer combien il y en a :

Le criquet qui n'a pas de cou, c'est le "maaɓuksaŋne"
On dit que celui dont la poitrine est rayée, c'est le "maadugdwẽ"
Celui que le chien n'aime pas, c'est le "maapɔɗpɔɔlɛ"
Celui que le chien ne peut frapper avec la patte, c'est le "maapaŋre"
Celui que le chien ne peut attraper que difficilement, c'est le "maacẽẽre"
Parce que celui-ci est le plus rusé de tous les autres
Le criquet dont la chair est glutineuse est appelé "maalúúri"
On appelle celui à la nuque aplatie "maanoono"

[14] *Heterotis niloticus.*
[15] Nom mythologique.
[16] Refrain intraduisible.

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Celui dont la nuque ressemble à la mienne, c'est le "ciŋgidĩw"
Celui qui chasse et attrape le colibri est le "maawayway"
Celui dont l'élytre ressemble au feu est nommé "maalaágburi"
Celui dont la nuque ressemble à la mienne, c'est le "ciŋgidĩw"
L'espèce de criquet qui aime le mâle est appelée "maaɓlɛ"
Une autre espèce est appelée "maagalga"
Une autre encore est appelée "maaɓaw"
Auditoire/Mes gens, une autre encore est appelée "sigla"
Ces quatre dernières espèces sont celles qui aiment les mâles
Il y a une espèce de criquet qui urine : on l'appelle "maagɔŋgorɔŋ"
Une autre à elle semblable s'appelle "manfiibããre"
Leur chef s'appelle "mandaypã", car il est leur supérieur
On dit également que l'espèce de criquet qui ressemble au vagin est le "maatihɔŋ".

Pourquoi as-tu touché à cela ? Pourquoi as-tu touché à cela ? Puisque tu y as touché !
Fille, comment va ma grand-mère ?
Fille, comment va ma mère ?
La fille répond : Ma grand-mère va bien. Elle est allée au bois
Ma grand-mère n'a plus qu'une sauce : le *mbágá*[17]
La deuxième, quand il y en a, c'est le *furaa*[18] ; elle ne parvient plus à avoir de la viande.

Lorsque May Buuda sourit, Biyam sourit aussi, lorsqu'elle pleure, Biyam pleure aussi.
Ainsi, ne serait-il pas son amant ? Ne serait-il pas son amant ? Ou bien ?
Ayyaaa, ayyaa
Que tu le donnes ! Que tu le donnes aussitôt ! Que tu le donnes !
Une femme accepte que tu lui fasses l'amour, au lieu d'y aller, tu mènes d'abord toute une enquête, es-tu un chef ?
Si c'est la syphilis que tu redoutes, il y a des médecins partout
Tu peux aller à Kaélé et revenir
Si le village te manque, tu peux aller à Kaélé ou à Dziguilao pour prendre la piqûre
Que le monde avance toujours mais ne recule jamais !

Lorsque May Buuda sourit, Biyam sourit aussi, ma princesse
Ô May Buuda, comme je te plains, je te plains, moi Biyam
Blaowé a dit que je t'ai injuriée, si tu refuses, tu seras condamnée :
Qu'il soit commandant ou adjudant, si tu discutes ses ordres, tu seras condamnée.
Si tu déménages de Touloum, c'est pour émigrer à Guidiguis ?
Ayyaaa, ayyaa

Yaayoo, ee, yaaya
(Donso informe Chanso que beaucoup de chiens ont été égorgés, Déré a égorgé des chiens de neuf cents francs
Déré a égorgé un chien de 900 francs, Bongolna, il faut aussi prendre une patte de cent francs
On pique les morceaux, j'ai piqué des morceaux de deux mères chiennes, car Bongal m'a offert cinq cents francs

[17] Feuilles de *Balanites aegyptiaca*.
[18] Plante rampante qui pousse en saison sèche et dont les feuilles sont utilisées pour la sauce. On y a généralement recours lorsqu'on est en rupture d'autres légumes plus prisés.

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Il n'est pas bon de le dire, mais le lépreux sent la pourriture, et il écarquille les yeux à cause de la lèpre !) (ter)

Eéé, ayaa !
Sawmo, regarde, Nankamla aussi, les choses ont changé :
Un homme a couché avec sa propre fille en niquant sans vergogne,
Et la fille lui dit : "Papa, pourquoi n'as-tu pas éjaculé ?"

Vous êtes très méchants et la sorcellerie de votre mère allume le feu jusqu'au-dessus du hangar) (ter)

Éééé !
Parmi nous, un type peut avoir jusqu'à sept femmes, mais il ne goûte de la viande que lorsqu'une de ses femmes, chevauchée par un esprit, demande un bélier en sacrifice ;
Ou bien sa femme a attrapé un varan ;
Ou bien son fils a attrapé des souris ou des oiseaux avec de la glu,
Ou bien il attend que la pluie des grenouilles-buffles tombe d'abord
Mais lorsque le mil est fini, avec quel accompagnement prépare-t-on la chair des grenouilles-buffles ?
Ou bien sa femme vend du mil pour acheter du poisson ou bien sa mère est allée échanger de la viande contre du mil.

Aujourd'hui, Lawkissam, le monde a complètement changé :
On m'a demandé un jour d'indiquer le trou du vagin.
J'ai demandé à une fille en lui disant : « Ma chérie, je fais comment ?
Elle m'a répondu qu'elle était prête à en supporter la honte.
Un instant, puis elle s'est courbée en demandant de regarder près de l'anus.
J'ai vu et j'ai demandé comment on appelait ceci,
On m'a répondu que c'était le côté.
J'ai repris : Et ici ?
La fille a répliqué : N'as-tu pas d'yeux ? Le trou est en bas du clitoris, Biyam, il faut niquer !
J'ai répondu que le clitoris allait me mordre.
Elle a repris : Es-tu fou ? Le clitoris a-t-il déjà mordu un de tes ancêtres, Biyamo ?
Je croyais qu'elle blaguait.
Puis, j'ai niqué alors, mais rien ne m'a mordu.
Et j'en conclus que le clitoris est aussi aveugle que Biyam. Bravoo !

Moi, je redoute uniquement les gens d'armes,
Moi, je redoute uniquement les gens d'armes
Si cela ne dépendait que de moi, lorsqu'une femme est belle, qu'on me laisse la disputer à son mari pour que je lui dame le pion !
Même lorsque la fille n'est pas si belle que ça, les propriétaires demandent neuf bœufs,
Puis son père dit encore qu'il faut en réserver trois autres pour son deuil.
Une fois, il nous est arrivé de renvoyer une fille, y compris les bœufs, à son père.
Et jusqu'à aujourd'hui, cette fille-là est sans mari.

David me secoue avec la verge
Éééé, yéééé, way way !

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*

Yaayoo, Garlinaa !
Quand j'étais jeune, je ne me lassais de me moquer des mariés. Mais alors comme c'est pénible le mariage ! Blaowé a su supporter, car c'est très pénible !
May Sew, May Bisil, je t'interroge en blaguant (bis) :
La vie ne finit pas
Vous souhaitez que le pénis meure, et s'il meurt, chez qui veillera le vagin ?
(Performance de l'artiste du dilna appelé Biyam à l'occasion de funérailles à Touloum, notre traduction)

Chanson 5 : *niini*
J'étais à la place d'une fille à Dajamga
Accompagnez-moi chez la fille à Dajamga
La fille m'a accompagné en route
La fille dit qu'elle voudrait déféquer
J'ai fendu en longueur une tige de mil
J'ai dit qu'elle s'essuie l'anus avec
La fille dit qu'elle ne s'essuie pas l'anus avec
Qu'elle veut une tige non fendue au contour lisse
Car la tige fendue sectionnerait le chef de sa chose (clitoris)
Je lui demande où se trouve le chef de sa chose
Elle me dit qu'il se trouve ici en haut
Et son minuscule trou se trouve en bas et sa bouche est couverte de petites choses (poils)
Mon petit ami (amant)
Que des gens se battent chez moi
Que des gens se battent chez un chef pour que je croque de la kola
Une bénédiction est une bénédiction
Une bénédiction est une bénédiction
Une femme mbarhay se lavait et son gak-lang s'est ouvert
(D'après Dadaï Kolyang et Kolyang Dina Taïwé, 1996 : 136)

Published in : A. Mahamat (dir.), *Linguistique du développement - Prolégomènes à un champ disciplinaire émergent - Revue Mosaïques, Hors-série numéro 6 : Mélanges en hommage au Professeur Henry Tourneux, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003553, doi : 10.17184/eac.9782813003553*