

**ETUDE THEMATIQUE ET ESTHETIQUE DE QUELQUES CONTES  
DAGARA : ENTRE CONTINUTE ET PROLONGEMENT DES RECITS  
TRADITIONNELS**

**KNUST**

**Balica Braimah**

**PhD French (Literature and Society)**

**A Thesis Submitted to the Department of Modern Languages, Kwame Nkrumah  
University of Science and Technology in partial fulfilment of requirement for the  
Degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY**

**Department of Modern Languages  
Faculty of Social Sciences, College of Humanities and Social Sciences**

**JUNE 2018**

## **DECLARATION**

“I hereby declare that this thesis is my own work and that, to the best of my knowledge and belief, it contains no material previously published or written by another person nor materials which to a substantial extent has been accepted for the award of any other degree or diploma at Kwame Nkrumah University of Science and Technology, Kumasi or any other educational institution, except where due acknowledgement is made in the thesis. Any contribution made to the research during my candidature is fully acknowledged. I agree that this thesis be accessible for the purpose of study and research in accordance with normal conditions established by the university, for the Care Loan and reproduction of theses.”

Name/Index Number: Balica Braimah      Signature:.....Date:.....  
PG7363212

Certified by:

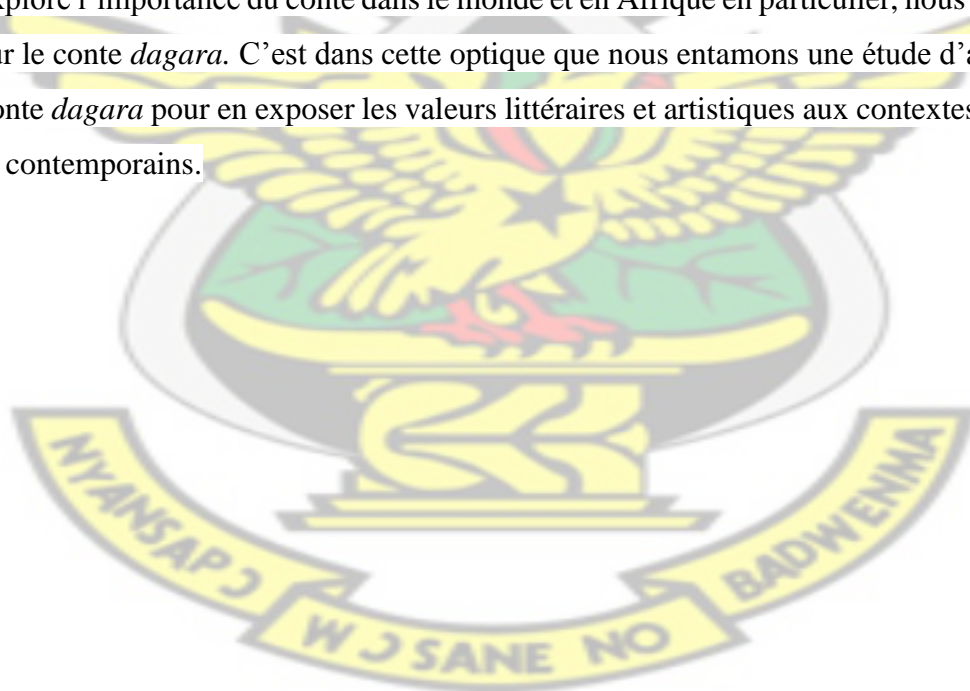
Supervisor: Prof. K. Opoku Agyeman      Signature:..... Date:.....

Certified by:

Head of Department: Dr. Kofi Adu Manyah      Signature:.....Date:.....

## RESUMÉ

Depuis des siècles le conte sert comme l'un des véhicules par lesquels les *Dagaaba* transmettent des codes moraux à la société. La morale originelle du conte est une morale collective qui découle d'un drame sur la scène de l'univers visible et invisible, souvent animé par des hommes, des femmes, des enfants et des animaux. Eu égard à sa portée universelle, le conte nous paraît donc comme un réalisme existentiel dont l'authenticité va au-delà des apparences. De nos jours, bien que le conte n'existe largement sous sa forme orale qu'en Afrique, le monde des écrivains, des critiques, et des dramaturges s'intéressent à nouveau aux styles du conte. Par ailleurs, l'intérêt croissant du conte dans le monde entier aboutissant à son adaptation dans l'industrie cinématographique, aux jeux numériques aussi bien qu'en des chansons contemporaines n'est que le début d'une transformation révolutionnaire du conte aux contextes modernes. Le conte dit beaucoup plus de choses qu'on n'en aperçoit et s'il reste toujours indispensable dans la société qui l'a vu naître, que fera-t-on pour qu'il soit préservé pour des générations à venir ? Ayant exploré l'importance du conte dans le monde et en Afrique en particulier, nous focalisons sur le conte *dagara*. C'est dans cette optique que nous entamons une étude d'analyse du conte *dagara* pour en exposer les valeurs littéraires et artistiques aux contextes mondiaux et contemporains.



## ABSTRACT

Since the beginning of civilisation, folktales have been a rich treasure trove from which most societies derive their moral codes and values. To the *Dagaaba* people of Ghana and some of their neighboring countries, the narrating and listening processes based on both the physical and the socio-cultural environment of their communities, offer them the opportunity to discern the outcome of their actions in order to promote societal values. Quite apart from promoting their special interest in stereotypes and the different aspects of human behaviour, folktales are rapidly responding to their changing environment as evidenced by recent publications on folklore and their contemporary usage in songs, digital games, urban legend, the film industry and fantasy novels. In the wake of current globalization and its spill-over effects, however, what the young generation of *Dagaaba* and indeed other cultures need, is not just formal education *stricto sensu* but also, cultural literacy that grounds and portrays them in their own identity and tradition. As Folktales have continued to be an important genre of folklore that sustains and promotes our cultural heritage, what ought to be done to encourage the young Ghanaian to show interest in them? Having explored the importance of folktales all over the world and in Africa in particular, this study focuses on *dagara* folktales with the view to bringing to the fore their literary and aesthetic values, as well as juxtaposing them with contemporary and functional values of folktales in general. As the youth explore their own folktales from a pragmatic and pedagogical point of view, they will acquire a broader perspective of their people as well as their environment.

## DÉDICACE

A la mémoire de mon père Da-naa Balica décédé en novembre 1999.

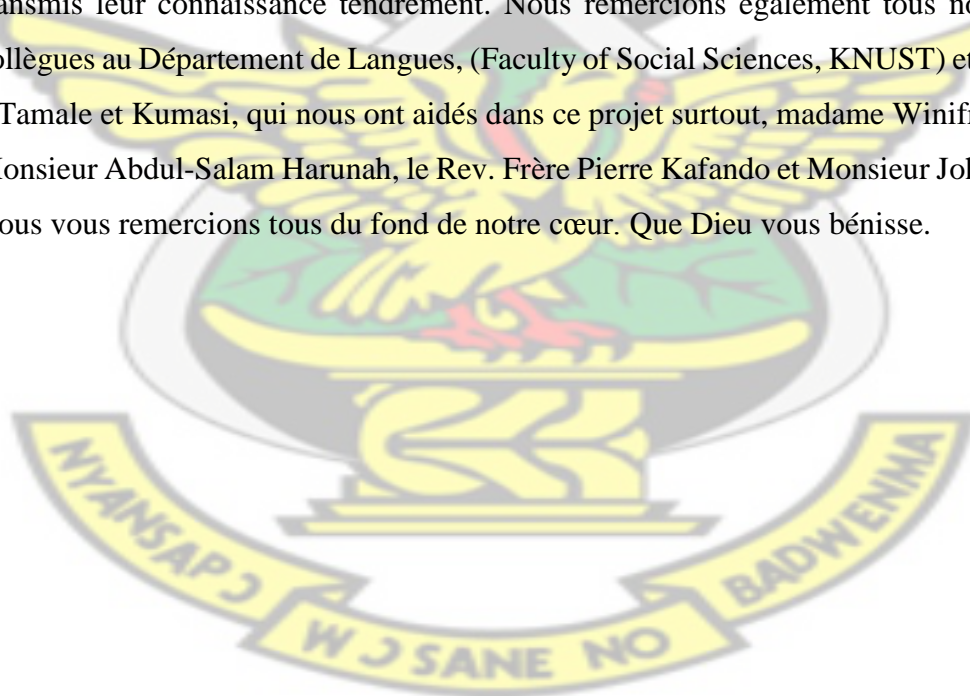
# KNUST



## REMERCIEMENTS

Tout d'abord, nous remercions le bon Dieu, de nous avoir donné la force de terminer cette étude. Nous remercions également notre épouse, Lucy et notre fille Aida pour leur soutien spirituel et moral durant tout le temps que nous avons consacré à ce travail.

Nous tenons à remercier infiniment notre directeur de thèse, le Professeur K. Opoku Agyeman d'avoir accepté d'être notre directeur de recherches, de nous avoir soutenus à chaque étape, de sa patience et de ses observations qui ont contribué considérablement à la réalisation de cette thèse. Que Dieu le bénisse. A tous nos Professeurs au Département de Langues, surtout, le Professeur Albert Owusu-Sarpong qui nous a beaucoup inspirés dès le début de notre formation à KNUST, nous disons un grand merci pour leurs conseils et encouragements au cours de l'élaboration de cette étude. Nous exprimons notre reconnaissance profonde à Jude Mensah de KNUST (Maison Française), Charlse Guoltere, Pius Caesar et Sarah Asare Mensah pour leurs travaux de dactylographie et graphique *dagara*. Merci à tous les conteurs et auteurs qui nous ont transmis leur connaissance tendrement. Nous remercions également tous nos amis et collègues au Département de Langues, (Faculty of Social Sciences, KNUST) et tous ceux à Tamale et Kumasi, qui nous ont aidés dans ce projet surtout, madame Winifred Yinje, Monsieur Abdul-Salam Harunah, le Rev. Frère Pierre Kafando et Monsieur John Tomah. Nous vous remercions tous du fond de notre cœur. Que Dieu vous bénisse.



## TABLE DES MATIERES

<b>DECLARATION</b> .....	<b>ii</b>
<b>RESUMÉ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>DÉDICACE</b> .....	<b>v</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>vi</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b> .....	<b>vii</b>
<b>LISTE DE TABLEAUX</b> .....	<b>xii</b>
<b>LISTE DES FIGURES</b> .....	<b>xiii</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
I    Littérature et société .....	1
II   Les <i>Dagaaba</i> .....	4
III  Les <i>Dagaaba</i> et les contes.....	9
IV  Justification du choix de sujet .....	10
V   Problématique.....	12
VI  L'objectif du travail.....	13
VII Délimitation du champ de travail et les déficits de la recherche.....	14
VIII Méthodologie de la recherche .....	15
IX  Le plan.....	16
<b>CHAPITRE UN</b> .....	<b>18</b>
<b>CADRE THEORIQUE ET ETUDE DES TRAVAUX ANTERIEURS</b> .....	<b>18</b>
1.1  Les théories du folklore .....	18
1.2  L'approche évolutionniste .....	18
1.3  L'approche historico-géographique ou diffusionniste.....	19
1.4  L'école structuro-fonctionnelle .....	20
1.5  Un conteur et son audience.....	23
1.6  Le contenu du conte.....	23
1.7  Conte et proverbe.....	24
1.8  Le conte comme une littérature engagée .....	24
1.9  Le conte comme un texte.....	25

1.9.1	Le problème de la classification des folklores africains.....	25
1.9.2	Étude de travaux antérieurs .....	29
<b>CHAPITRE DEUX .....</b>		<b>31</b>
<b>DES QUALITÉS HUMAINES .....</b>		<b>31</b>
2.1	<i>Yeng</i> (l'intelligence) et <i>Hakla</i> (la Sagesse).....	32
2.2	Explication contextuelle du conte : « <i>Yeng</i> (l'intelligence) et <i>Hakla</i> (la sagesse) ».....	33
2.3	Le voyage forme l'esprit.....	35
2.4	Explication contextuelle du conte : « Le voyage forme l'esprit ».....	37
2.5	Le seul qui n'a pas tué son père.....	43
2.6	Explication contextuelle du conte : « Le seul qui n'a pas tué son père ».....	44
2.7	<i>Yeng-gaa-naa</i> (plus sage que le chef).....	47
2.8	Explication contextuelle du conte : « <i>Yeng-gaa-naa</i> ».....	53
<b>CHAPITRE TROIS .....</b>		<b>63</b>
<b>LES DÉFAUTS HUMAINS .....</b>		<b>63</b>
3.1	L'INGRATITUDE HUMAINE .....	63
3.1.1	Les trois frères orphelins .....	64
3.1.2	Explication contextuelle du conte : « Les trois frères orphelins » .....	69
3.1.3	Le pauvre et l'oiseau <i>Vakaviké</i> .....	72
3.1.4	Explication contextuelle du conte : « Le pauvre et l'oiseau » .....	74
3.1.5	La co-épouse ingrate .....	76
3.1.6	Explication contextuelle du conte : « La co-épouse ingrate ».....	78
3.1.7	Le chasseur, l'homme, le serpent et le rat .....	79
3.1.8	Explication contextuelle du conte : « Le chasseur, l'homme, le serpent et le rat ».....	81
3.2	LA JALOUSIE .....	83
3.2.1	La co-épouse jalouse .....	84
3.2.2	Explication contextuelle du conte : « La co-épouse jalouse ».....	85
3.2.3	Il ne faut pas être jaloux .....	87
3.2.4	Explication contextuelle du conte : « Il ne faut pas maltraiter l'orphelin » .....	89
3.2.5	Les camarades jalouses de <i>Tayala</i> .....	91

3.2.6	Explication contextuelles du conte : « Les camarades jalouses de <i>Tayala</i> ».....	92
3.3	LA GOURMANDISE .....	94
3.3.1	Pourquoi la queue du lapin est courte .....	94
3.3.2	Explication contextuelle du conte : « Pourquoi la queue du lapin est courte » .....	95
3.3.3	La gourmandise de <i>Badari</i> l'araignée .....	96
3.3.4	Comment <i>Badari</i> l'araignée veut être présent à deux endroits en même temps .....	98
3.3.5	<i>Badari</i> l'araignée et <i>Nankpana</i> le chasseur .....	99
3.3.6	<i>Badari</i> l'araignée et les œufs de pintades sauvages .....	101
3.3.7	Explication contextuelle des contes sur : « La gourmandise de <i>Badari</i> l'araignée » .....	102
3.4	LES CONTES PORTANT SUR LA TROMPERIE .....	106
3.4.1	Les trois taureaux .....	106
3.4.2	Explication contextuelle du conte : « Les trois taureaux » .....	107
3.4.3	Comment <i>Kuri</i> la tortue avait réglé sa dette .....	109
3.4.4	Explication contextuelle du conte : « Comment <i>Kuri</i> la tortue a réglé sa dette » .....	110
3.4.5	Le serpent et la chauve-souris .....	112
3.4.6	Explication contextuelle du conte : « Le serpent et la chauve-souris » ....	112
3.4.7	<i>Badari</i> l'araignée et <i>Nama</i> l'hyène .....	114
3.4.8	Explication contextuelle du conte : « <i>Badari</i> l'araignée et <i>Nama</i> l'hyène » .....	116
3.4.9	La tromperie a sa fin.....	118
3.4.9.1	Explication contextuelle du conte : « La tromperie a sa fin ».....	119
<b>CHAPITRE QUATRE.....</b>		<b>124</b>
<b>ANALYSE ESTHÉTIQUE DES CONTES DAGARA.....</b>		<b>124</b>
4.1	Le temps du récit .....	125
4.2	La structure du conte .....	126
4.3	Le début .....	129
4.4	Le milieu du conte .....	131
4.5	La fin.....	134

4.6	Les personnages.....	135
4.7	L'image du bien et du mal.....	136
4.8	L'intrigue.....	137
4.9	La rhétorique.....	139
4.9.1	L'univers spatio temporel des contes dagara.....	142
<b>CHAPITRE CINQ .....</b>		<b>144</b>
<b>LA MODERNITÉ ET L'UTILITÉ CONTEMPORAINE DES CONTES.....</b>		<b>144</b>
5.1	Des récits traditionnels qui inspirent des inventions modernes.....	144
5.2	L'adaptation des contes traditionnels pour les arts modernes.....	147
5.3	Comment les récits traditionnels contribuent à la prise de conscience de l'identité et au développement socioculturel d'un pays.....	148
5.4	L'adaptation des récits traditionnels à l'époque numérique et au cinéma....	151
5.5	Le concept de théâtre africain basé sur des récits traditionnels.....	154
5.6	L'intégration des contes dans le système pédagogique.....	156
5.7	Perspectives modernes des contes ghanéens.....	164
5.8	Les rôles de quelques institutions internationales dans la sauvegarde et la promotion des récits traditionnels du monde.....	166
5.9	Les efforts de quelques pays africains envers le développement socioculturel du folklore africain.....	169
5.9.1	L'effort du gouvernement ghanéen envers l'appropriation du droit d'auteur (copyright) de récits traditionnels.....	170
<b>CONCLUSION.....</b>		<b>172</b>
<b>GLOSSAIRE.....</b>		<b>177</b>
<b>LES CONTEURS.....</b>		<b>179</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>		<b>181</b>
<b>REVUES.....</b>		<b>187</b>
<b>SITOGRAFIE.....</b>		<b>190</b>
<b>LES DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES.....</b>		<b>192</b>

<b>LES APPENDICES.....</b>	<b>193</b>
Appendice I : Photos des conteurs.....	193
Appendice II : La Transcription des contes en <i>Dagaare</i> .....	196
Appendice III : Fiche d'enquête .....	225
Appendice IV : Un entretien avec un conteur .....	227

# KNUST



## LISTE DE TABLEAUX

Tableau 1 : Les mots <i>dagara</i> .....	5
Tableau 2 : Les chansons sur Icare.....	146
Tableau 3 : Objectif General : Savoir analyser des contes.....	161

# KNUST



## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Carte d'Afrique occidentale.....	6
Figure 2 : Des habitations <i>dagara</i> au Nord-Ouest du Ghana.....	7
Figure 3 : Deuxième séquence ( <i>Yeng-gaa-naa</i> et le roi).....	163

# KNUST



## INTRODUCTION

« N'oublions pas que les Occidentaux lisent à leurs enfants des contes de Perrault ou de Grimm qui n'ont été fixés par écrit qu'après des siècles de transmission orale »<sup>1</sup>

### I Littérature et société

Le rapport entre la littérature et la société remonte aux époques classiques depuis la civilisation gréco-latine. Or, on ne peut pas établir un rapport direct entre la littérature et la société puisque la littérature est à cheval sur plusieurs disciplines qui constituent les principes essentiels sur lesquels pivotent le système et le raisonnement d'une société. La littérature passe par une forme globale qui fait l'ensemble de données socioculturelles d'un peuple. Les productions eurythmiques ont généralement des rapports avec les sociétés, la coutume de son temps et des époques antécédentes. Ainsi, la littérature porte témoignage implicitement ou explicitement, des coutumes ou des concepts de la société :

Si l'organisation sociale et la hiérarchie du monde empirique sont fréquemment transférées au monde fictif dans le domaine de la littérature, nous voyons que *Les fables de Jean de la Fontaine*, le plus notable fabuliste de XVII<sup>e</sup> siècle, nous présentent à travers ses personnages qui sont des animaux pour la plupart, les caractères traditionnels des hommes, c'est-à-dire leurs qualités, leurs défauts et leurs vices, ce qui rend son œuvre actuelle.<sup>2</sup>

En dépit de sa figuration dans diverses disciplines, dont les visées fondamentales divergent, l'unanimité se fait sur sa « littérature ». Comme une forme de la littérature orale, l'approche du conte dans une sorte de genre narratif le qualifie d'une « épopée communautaire » inférant une situation de communication aussi instructive que son développement oral et esthétique<sup>3</sup>.

L'ensemble des pensées fondamentales relatives à la vie d'un groupe ethnique est souvent formulé en termes de mythe, imposant une conception cosmogonique dont la valeur suprême était conçue comme un principe omniprésent chez les divers groupes

---

<sup>1</sup> Pucheu, Jacques : *Contes Haoussa du Niger*, Karthala, Paris, 1982 p.7.

<sup>2</sup> (<http://www.google.f/url?sa=t&source=web>) consulté le 11 février, 2016.

<sup>3</sup> Sanou, Noël : « Marges Morales et esthétique des contes africains » in *Littérature orale africaine, décryptage, reconstruction, canonisation*, l'Harmattan, Paris, 2013, p.16.

ethniques africains<sup>4</sup>. La colonisation de l'Afrique peut donc se ramener à une double entreprise de sujétion et de laïcité selon Chevrier :

La réduction s'opère d'abord par la destruction des structures administratives, politiques, religieuses et culturelles de la cité africaine, destruction d'autant plus radicale et paradoxale qu'elle se fonde sur la table rase...Ainsi, les coutumes, les traditions et les anciens modes de vie se trouvent-ils peu à peu effacés, gommés ou ravalés au rang de folklore afin de mieux favoriser l'émergence et l'affirmation des valeurs occidentales.<sup>5</sup>

D'après les eurocentristes de l'ère coloniale, « l'acte écrit est le support principal qui intervient dans la fixation des réalisations jugées fondamentales »<sup>6</sup>. Cependant, la société africaine qui n'était pas connue sur le plan de l'écriture, était considérée comme un peuple sans civilisation quelconque. Or, la naissance de la recherche anthropologique et ethnologique a conduit à la collecte de la littérature orale en tant que matériaux constitutifs nécessaires à la réalisation d'une œuvre littéraire. Dès lors, on assiste à un véritable intérêt croissant pour la littérature orale africaine.

Les ouvrages d'Olorunfemi Fagunwa, *Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmate* écrits en Yoruba en 1939 (traduits par Wole Soyinka en 1968) sont témoins d'une véritable transformation de la littérature orale africaine en langue écrite. La plupart de ses récits sont une adaptation de contes indigènes qu'illustrent les valeurs et éthiques yoruba. Ainsi, Fagunwa a pu démontrer comment les « bases des contes populaires pouvaient être intégrés à la fiction moderne ». En s'inspirant des œuvres de Fagunwa, Amos Tutuola(1969) a fait bon usage d'un langage qui utilise des références modernes telles que *Les rayons X*, *Les fils électriques* et *Le fantôme dont les mains sont des téléviseurs*. Les nouveaux écrivains négro-africains tels que Chinua Achebe, Yambo Ouologuem et Camara Laye tenaient prudemment à préserver les valeurs culturelles dans leurs romans pionniers : *Le monde s'effondre*, *Le devoir de violence* et *L'enfant noir*. Dans un deuxième temps, au contraire, se manifeste chez les Africains une fièvre d'adhésion aux valeurs occidentales « puisque le Blanc possède un secret qui lui donne la maîtrise du monde. »<sup>7</sup> Or, vint un moment où les Africains ont commencé à douter de leur choix ;

---

<sup>4</sup> Chevrier, Jacques : *Littérature nègre*, Armand colins collection, Paris, 1984, pp. 49-50.

<sup>5</sup> Chevrier, Jacques : *Littérature nègre*, op.cit, p.50.

<sup>6</sup> Mbathio, Salle cité par Ledoux Noël Fotio Jousse dans *La recherche en littérature orale au Cameroun*, p.37.

<sup>7</sup> (<http://fr.encyclopedia.yahoo.com>), Consulté le 16/03/2016

douter des soi-disant secrets du blanc car ils s'aperçoivent très tôt que leur inculturation à la mode occidentale a fait qu'ils sont, « peaux noires, masques blancs »<sup>8</sup>. Ils éprouvent donc le vertige de l'angoisse et se retournent avec nostalgie vers leur passé. C'est le moment de l'écriture nègre d'expression française magnifiquement illustrée par les noms désormais prestigieux des écrivains comme Senghor, Césaire et Damas. Senghor a affirmé le rapport entre la littérature nègre et la tradition orale : « L'écrivain nègre [...] ceux de la tradition orale, sont avant tout des auditifs, des chantres [...] les poètes gymniques de mon village, les plus naïfs ne pouvaient composer, ne composaient que dans la transe des tam-tams, soutenus, inspirés, nourris par le rythme de tam-tam »<sup>9</sup>

Qu'il s'agisse donc du mythe, du conte ou même de la fable ou du proverbe, les paroles littéraires traditionnelles africaines ont toujours pour fonction de montrer comment l'homme engagé dans le quotidien des jours et des travaux accède au sens caché de la vie. Elles expriment aussi bien des thèmes contemporains que des thèmes du passé. Elles sont le porte-parole de la pensée et des valeurs collectives. Elles remplissent des fonctions initiatiques aussi bien que pédagogiques et préventives. A l'écoute du conteur, les enfants se familiarisent avec les registres de la langue car les mots du quotidien y présentent leurs contextes : vocabulaire de la cuisine, du travail champêtre, des loisirs et de la métaphysique.<sup>10</sup> Par son langage singulier influencé par le monde extérieur et sa culture, le conteur noir incarne le gardien de la tradition ainsi qu'un interprète social dans le temps et l'espace. Ce phénomène est toujours l'avis d'Achebe lorsqu'il note :

The power of the storyteller lies in his or her ability to appeal to the mind and to teach beyond his or her particular circumstance and thus speak to different periods and generations; the good storyteller is not bound by narrow political or personal concerns or even by the demands of specific historical moments.<sup>11</sup>

Traduction en français :

La qualité singulière du conteur se trouve dans son pouvoir de plaire aux gens et de dépasser son cadre personnel pour communiquer avec des époques et des générations différentes ; un bon conteur n'est pas limité par son intérêt individuel ni par l'ambiance politique ni même par le temps historique particulier. (Notre traduction).

---

<sup>8</sup> Voir, Fanon, Frantz : *Peau noire, masques blancs*, Paris, Edition du Seuil, 1952.

<sup>9</sup> Senghor, Léopold-Sedar : *Anthologie de la nouvelle Poésie nègre et malgache de langue française*, PUF, Paris, 1969, p. 277.

<sup>10</sup> François, Ugochukwu : *Contes igbo du Nigéria*, Karthala, Paris, 1992, p.16.

<sup>11</sup> Achebe, Chinua: "A biographical note", *Things Fall Apart*, 1956 p. XII- XIII

Le narrateur africain n'est jamais séparé des auditeurs par l'espace artificiel du théâtre européen, car il n'y a pas d'une part, un acteur et d'autre part, des spectateurs mais seulement un rassemblement .d'hommes, de femmes et d'enfants réunis autour d'un grand conteur dont la fonction est d'exprimer et de maintenir intacte l'ambiance, par la participation active de tout l'auditoire à son récit.<sup>12</sup>

## II Les *Dagaaba*

Les *Dagaaba* sont une population d'agriculteurs-éleveurs qui, du fait des avatars de la colonisation, se trouve à cheval sur deux États indépendants ; l'un anglophone, le Ghana; l'autre francophone, le Burkina Faso. La frontière naturelle que constitue la Volta Noire divise les deux *Dagaaba* en deux fractions sensiblement égales<sup>13</sup>. Au Ghana, on les nomme *Dagaati* une déformation de *Dagaaba* ou *Dagara* mot fautiveusement employé par les non-dagaphones. *Dagao* est le singulier de *Dagaaba*. La langue c'est *Dagaare* parfois épelée "Dagaari". Historiquement, Il y a plusieurs thèses sur l'origine des *Dagaaba*. Tauxier écrit : « Au point de vue ethnique, les *Dagaaba* sont une race provenant d'un mélange d'habitants primitifs du pays avec des Mossis envahisseurs. Cette invasion mossi se produisit probablement au moment de la grande expansion ».<sup>14</sup>

Cependant, McCoy<sup>15</sup> nous révèle que les *Dagaaba* avaient émigré du Nord-est du Ghana pour s'installer dans des lieux actuels, évidemment pour fuir la dictature des ethnies belliqueuses de l'époque. La langue *Dagaare* appartient au groupe linguistique nigéro-congolais qui comprend le *moore*, la langue des *Mossis* du Burkina Faso ; le *dagbanli*, le *frafra*, le *kusaal*, le *buli* et le *mampruli*. D'après Somé, l'entité *dagara* est constituée par un ensemble de trois groupes, à savoir, le *birifor* dans la zone de *Diebouyou*, *Gaoua* au Burkina Faso vers la frontière avec la Côte d'Ivoire et les *lobi* situés dans la zone de *Maria Tang*, *Disin*, *Nigbo* aussi au Burkina Faso et une partie du Nord-Ouest du Ghana. Au Ghana, les *Dagaaba* sont divisés en trois groupes du point de vue de dialecte ; le premier groupe est celui des *Dagaaba* du Sud, c'est-à-dire le Nord de Wa et les villages d'alentour : *Charia*, *Loho*, *Kaleo*, *Nadawli* et tous les villages voisins. *Jirapa*, *Domwine*, *Tiza*, *Erimong*, *Fian*, *Busie*, *Norung*, *Ulo*, *Han* y compris tous les villages alliés font le

---

<sup>12</sup> Chevrier, Jacques : *Littérature nègre*, op. cit, p. 54.

<sup>13</sup> Metuolé, Somda, Jean, Bapiste : "*Dagara Zukpai ni suolu*" (*Proverbes et contes dagara*) Koumi G.S. K. 1979 p. 29.

<sup>14</sup> Tauxier, Louis : *Le noir de Bondoukou*, Leroux, Paris, 1921, p. 208.

<sup>15</sup> McCoy Regimus: *Great Things Happen*, Societies of the Missionaries of Africa, Canada, 1986, p.36.

second groupe. Le troisième groupe comprend Babilé, Brifor, Lawra, Nandom, Hamile Fielmuo etc. Les dialectes se distinguent du point de vue de l'accent et du vocabulaire. En voici quelques exemples :

**Tableau 1 : Les mots *dagara***

Français	<i>Dagaaba</i> du sud	<i>Dagaaba</i> du centre	<i>Dagaaba</i> du nord
Arachides	Jeni	Sinkaa	Simié
Vâche	Naahu	Naabu	Naab
Homme	Dao	Doo	Doo
Tous	Azaa	Azaa	Ahaa

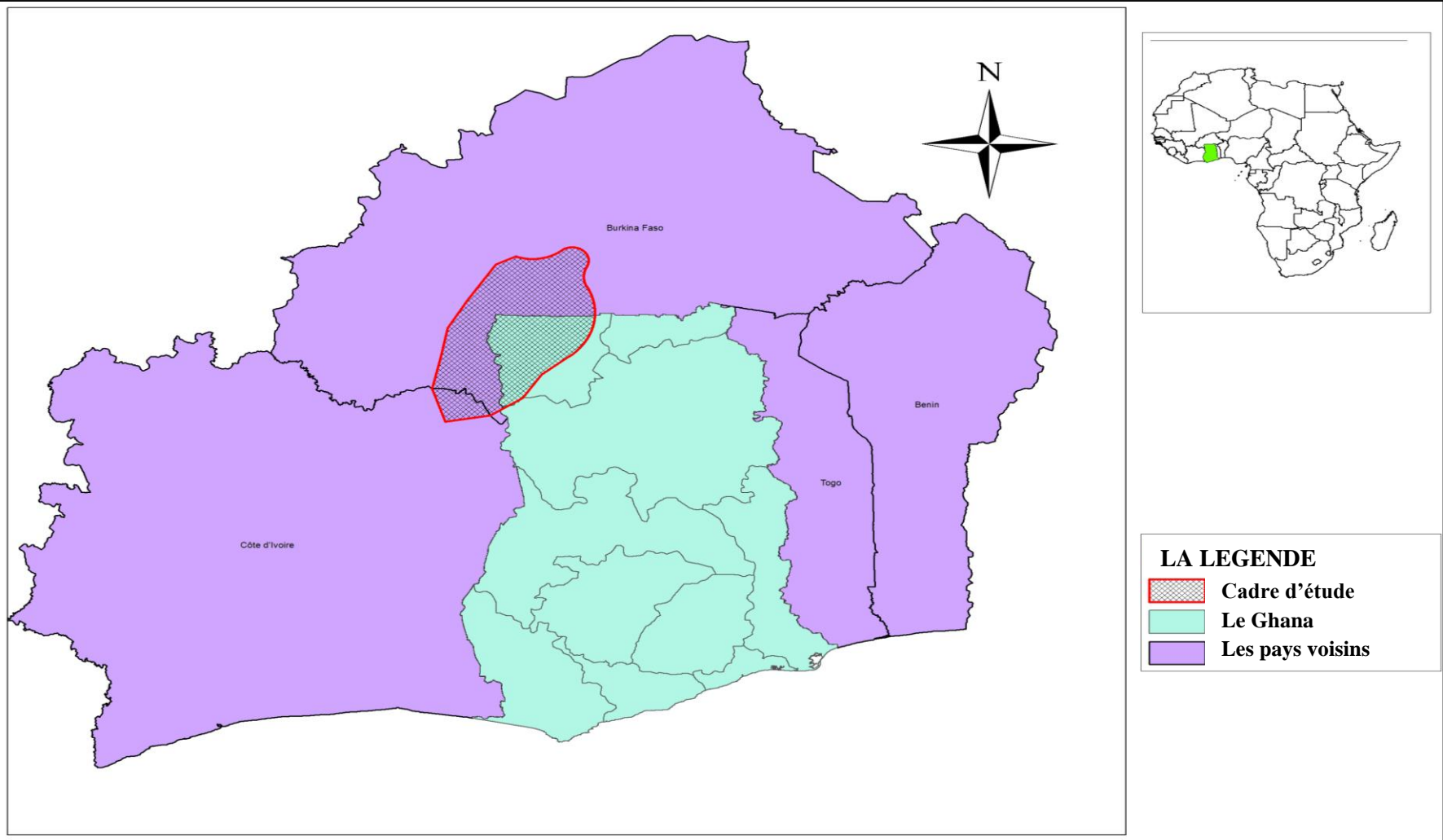
Source: Dissertation inédite.<sup>16</sup>

En dépit de ces différences, les groupes se comprennent les uns les autres. Les *Dagaaba* connaissent la parenté à plaisanterie (*Diengdiengna*) entre les cousins croisés (*puribié*) ou les grands parents et les petit fils /petite filles (*nabaali dieng*).



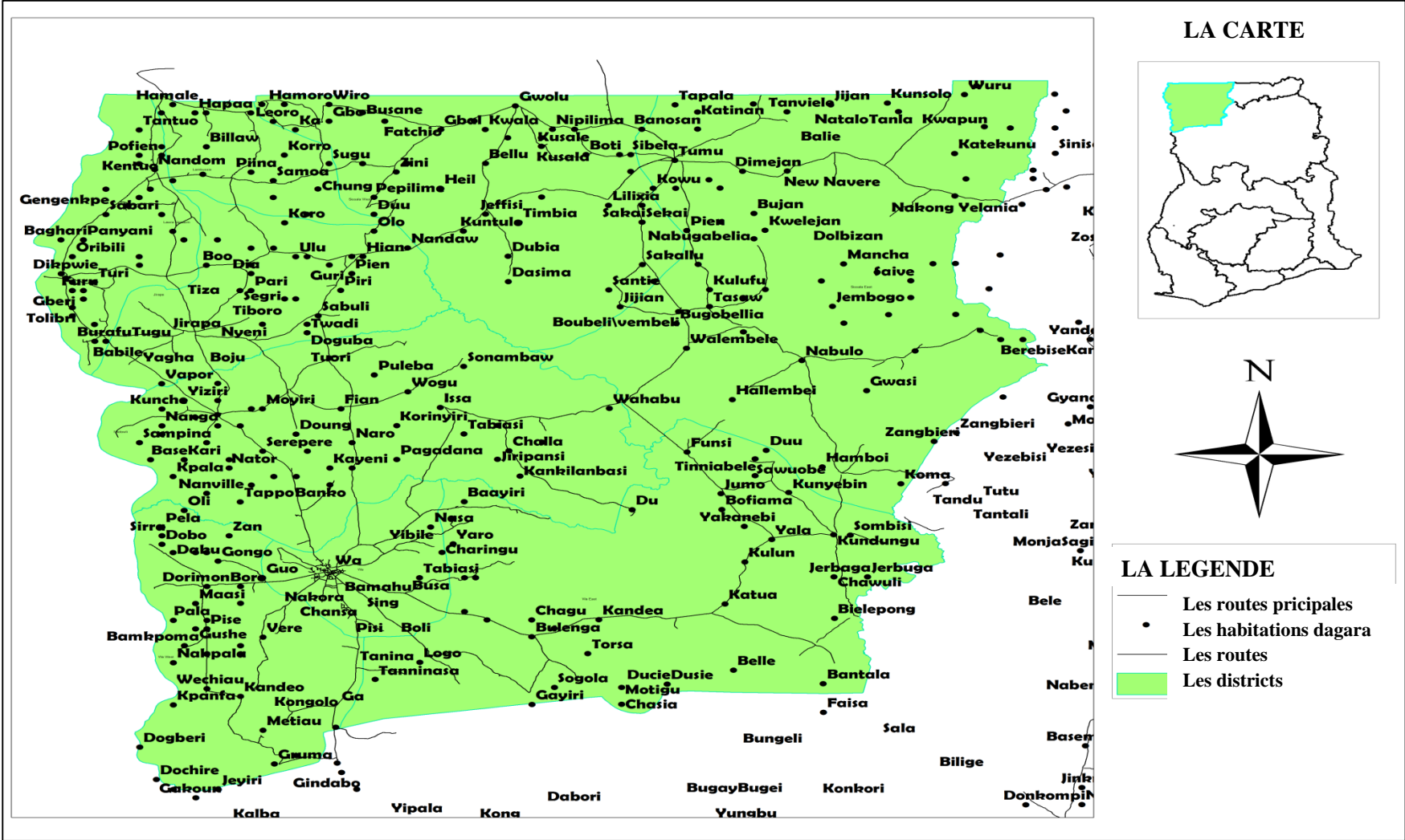
<sup>16</sup> Niekoo, Bayor, Francis : *Les clans dagara*, KNUST, 2000 (Dissertation inédite), p.8.

Figure 1: Carte d'Afrique occidentale



Des habitations *dagara*

Figure 2 : Des habitations *dagara* au Nord-Ouest du Ghana



Le phénomène social de famille *dagara* provient d'une classification de clans, notamment la "*daahūū*" et le "*balūū*", deux grandes familles principales. Le "*daahūū*" correspond à un système patri-clanique pratiqué par tous les groupes tandis que le "*balūū*" un système matri-clanique qui se limite au troisième groupe seulement. Ces groupes sont caractérisés par différents totems et tabous aussi bien que par différents systèmes d'héritage. Dans une enquête sociologique sous forme de monographie du pays *dagara*, Hébert en a recensé deux systèmes de classification : Les « *saa yir deme* » (Les gens qui appartiennent à la maison du père) et les « *Ma yir deme* » (Les gens de la maison de la mère) qui sont subdivisés en à peu près trente clans *dagara*.<sup>17</sup>

Les *Dagaaba* vivent dans un mélange de petits et de grands villages (*tééhi*). Ils habitent ensemble dans les mêmes domiciles parentaux (*yiri*) qui accroissent en une grande communauté, (*yimwani*) et enfin, en un village (*téngé*). A cause de la poussée démographique, les villages restent reliés entre eux par les alliances nuptiales, renforcés par les traditions et les grands travaux communs.

Du point de vue climatique, le pays *dagara* appartient à la zone soudanaise de type tropical.<sup>18</sup> C'est la zone de savane boisée avec deux saisons principales ; la saison sèche (*uoni*), de fin octobre au début avril. La saison sèche est caractérisée par l'harmattan, vent sec qui souffle de novembre à février. Cette période est suivie d'une période torride qui dure jusqu'à mai. La saison des pluies (*siōn*) est une période qui connaît des pluies parfois torrentielles et destructives. C'est la seule saison favorable pour des cultures variées dans la zone savane. Bien que la plupart de la population de *Dagaaba* pratiquent des religions universelles telle que le Christianisme et l'Islam, il y a d'autres qui continuent à adhérer à la religion traditionnelle.

Aujourd'hui, sur le continent africain, tout est en voie de changement. Ainsi, la société *dagara* est aussi en pleine mutation. L'éducation formelle, l'urbanisation, la science et la technologie ont eu une influence considérable sur le *Dagao* moderne.

---

<sup>17</sup> Hébert et Hein : « Les Prénoms théophores *dagara* » in *Revue Anthropos* 63/64, 1968-69, Analecta et addimenta.

<sup>18</sup> Mukassa, Der : *Sociologie des Mutations dagara* (1897-1957) E. H. E. S. S., Paris, 1986, p.1.

En 2008, la division du pays entier en cantons a vu la région d'Upper-West sub-divisée en onze Départements, parmi lesquels neuf départements appartiennent à la région *dagara* et *waala* ; Wa Municipal, Wa Ouest, Wa Est, Nadowli, Jirapaa, Lambousie-Kaani, Lawra, Nandom et Daffiama-Bussie-Issa District. Les deux autres cantons comprennent Sissala Ouest et Sissala Est<sup>19</sup>.

Malgré l'ampleur du pays *dagara*, pour des raisons de convenance et d'efficacité, cette étude sera basée largement sur des contes pertinents au groupe *manlaala*, qui a été constitué par tous les *Dagaaba* autour de Wa et Nadowli.

### III Les *Dagaaba* et les contes

La société de *Dagaaba*, comme beaucoup d'autres sociétés africaines, a pu conserver jalousement sa manière de vivre : ses coutumes, ses rites, et ses fêtes malgré l'infiltration de l'Islam et du christianisme. Depuis des siècles, les contes servent comme l'un des véhicules par lesquels les *Dagaaba* transmettent des codes moraux à la société. La morale originelle du conte est une morale collective constituée d'un drame sur la scène de l'univers entièrement animé des hommes, des femmes des enfants et des animaux. Le contage ne requiert pas un spécialiste car le conte peut être dit par n'importe qui ; les hommes, les femmes, les enfants s'y succèdent ; mais le consentement populaire exige qu'un bon narrateur soit connu comme le meilleur conteur ; alors très souvent on lui laisse la parole. Le conte a son style car il demande une certaine exactitude pour être compris et apprécié par l'auditoire.

Chez les *Dagaaba*, on ne peut conter que le soir, dit-on, « après le coucher du soleil » (*zisuori* ou *zimaari*). Ceci pour des raisons pratiques car pendant le jour, tout le monde vaque à ses affaires alors que la nuit, tout le monde se réunit au foyer. L'acte de conter est très répandu pendant la saison sèche quand les gens sont moins occupés, c'est à dire quand il ne reste que peu de travail champêtre et rustique. Dire les contes au cours de la journée dit-on, « empêche les pluies de tomber » ou le conteur va s'égarer dans la brousse pour toujours. Cependant lors d'une occasion importante, un locuteur peut se servir d'un conte même en plein jour pour expliquer un point de vue.

---

<sup>19</sup> Breakdown of Metropolitan, Municipal and District Assemblies in Ghana, Ghana Districts.com : Consulté le 15/11/2016.

Un conte ne s'invente pas, mais très souvent, un bon conteur peut développer et manier la séquence d'un conte pour l'enjoliver, tout en respectant le thème connu du conte. Cela fait qu'il existe plusieurs variations d'un même conte selon la partie du pays *dagara* où l'on se trouve.

D'ordinaire, des ballades populaires ou des devinettes précèdent la narration. Geneviève Calame-Griaule a discerné pareille pratique parmi les *Dogon* : « Dans la soirée *dogon* où l'on raconte une histoire, on doit toujours commencer par un échange de devinettes : les contes et les fables viennent ensuite ».<sup>20</sup>

Le conte est souvent ponctué de chansons avec la participation de l'auditoire. Cependant, l'auditoire peut corriger ou critiquer le narrateur quand il pense que ce dernier s'est égaré<sup>21</sup>. Le conte a un style et un rythme propre et unique à lui ; chaque conte commence et se termine par une formule stéréotypée et le récepteur répond d'une façon spécifique. Ces formules distinguent le conte de la parole ordinaire.<sup>22</sup>

On trouve dans ces contes l'univers spatio-temporel des *Dagaaba* ; la flore et la faune, les tâches quotidiennes, les travaux champêtres, la vie sociale aussi bien que politique et économique. En fait, les parcours de ces contes, en faisant rire les gens, nous invitent à nous interroger sur nous-mêmes. Bien que les questions ne soient pas explicitement posées, elles sont suggérées dans le langage de l'image et du symbole propres à la société traditionnelle des *Dagaaba*.

#### **IV Justification du choix de sujet**

Les conteurs s'adaptent aux réalités du changement de leur milieu « sauf que ces contes gardent bien l'aspect positif et négatif du comportement humain et de l'inexplicable monde autour duquel les récits sont créés ».<sup>23</sup> De nos jours, l'intérêt croissant de ces contes dans le monde entier qui culmine dans l'adaptation des contes dans l'industrie cinématographique, des jeux numériques aussi bien que les chansons contemporaines

---

<sup>20</sup> Calame-Griaule, Geneviève : *Ethnologie et langue, la parole chez les Dogon*, Gallimard, Paris, 1965, p.448.

<sup>21</sup> Belinga, Eno : *Comprendre la littérature orale africaine*, les classiques africains, Saint Paul, 1978, p.7.

<sup>22</sup> Finnegan Ruth : *Oral Literature in Africa*, Oxford University Press, Dar es Salam, 1970, p.316.

<sup>23</sup> Nketia, Kwabena : dans la Préface à l'anthologie trilingue de contes akan, traduit et édité par Christiane Owusu- Sarpong, Kumasi, 1998, Vol. 1 P.XX III.

n'est que le début d'une transformation révolutionnaire des contes à l'étape moderne. Par ailleurs, le monde des écrivains, des critiques, et des dramaturges s'intéresse à nouveau aux contes comme Joyce Paton l'a discerné en parlant des contes noir-américains :

Master of spoken word in true African tradition, Black storytellers are forming and adopting stories that reach and teach the hearts and minds of listeners in numerous ways. The Black oral heritage is alive and growing among people of African blood, where ancestors presumably originated story telling with the creation of civilization in Africa and among other ethnic groups as well. Calls for storytellers are crisscrossing the nation (USA) and much of the world. Audience varies from intimate family gathering to international festivals.<sup>24</sup>

Traduction en français:

Maîtres du mot dans la tradition africaine, les conteurs nègres sont en train de créer et d'adopter des contes qui touchent le cœur de l'auditoire de plusieurs façons. L'héritage noir est vivant et s'étend aux autres qui sont d'origine du continent africain où les aïeux ont été présumé d'avoir inventé l'art de conter avec la création de civilisation en Afrique et parmi d'autres groupes ethniques. Il y a un besoin croissant pour des conteurs dans le pays (USA) et la plupart du monde entier. Les auditoires varient des réunions intimes des membres de la famille aux festivals internationaux. (Notre traduction).

Ces contes ont fait ressortir de nouveaux intérêts, plus particulièrement, dans l'étude de la littérature orale africaine. Ces contes fantastiques et merveilleux imposent à l'écriture son mystère et sa beauté mais aussi ses lois. Raymond Firth affirme l'éternité et l'importance des contes dans une société traditionnelle lorsqu'il note :

« Folktales serve as a means to validate the institution of the present day [...] they have endured for long [...] as it was in the beginning, it is now and so shall it be ».<sup>25</sup>

Traduction en français :

« Les contes servent comme un moyen d'actualiser les institutions de nos jours. Ils ont vécu depuis longtemps... comme ils étaient au début ils le sont aujourd'hui et ils le resteront toujours ». (Notre traduction).

Pour que la plupart de ces contes *dagara* ne disparaissent pas face à la mutation déclenchée par le modernisme, il faut incontestablement les documenter pour la future génération. Bref, ils serviront de témoignage de nos coutumes dans l'avenir. D'ailleurs,

---

<sup>24</sup> Paton, Joyce : *African-American Folktales and their Use in Integrated Curriculum*, Yale-New Haven Teachers Institute, 2003, p.71.

<sup>25</sup> Firth, Raymond : *Oral Tradition in Relation to Social Status*, Reprinted in *Studies in mythology*, ed. Georges, Homewood, illinois, 1968, p.34.

il est nécessaire que ces contes soient appris et communiqués à d'autres peuples. C'est de ce genre de documentation que parle le premier Président du Ghana le Dr Kwame Nkrumah en s'adressant à Nketia en 1965 :

IOSagyefo Dr. Kwame Nkrumah, the first President of the Republic of Ghana came to me...Instead of asking me to make an appointment to see him at his office, he told me there and then about a creative project on his mind: the restoration in writing of our "African Classics." ..., he referred, after a brief pause, to "our folktales". Hence, he wanted to have a nation-wide collection out of which such classics would be picked, translated into English and re-written, where appropriate, in a fitting literary style that would bring out their qualities.<sup>26</sup>

Traduction en français :

Osagyefo, le Docteur Kwame Nkrumah, premier Président de la République ghanéenne, se dirigea vers moi.... Sans me demander de prendre un rendez-vous officiel, pour le voir, il m'informa tout de suite et sans façon d'un projet de créativité qu'il avait en tête : la restauration par écrit de nos « classiques africaines » ...il fit, après une brève pause, référence aux « contes de notre folklore ». Pour cela, le Président souhaitait la mise en œuvre d'une collection à l'échelle nationale et à partir de laquelle seraient sélectionnés ces contes classiques, traduits en anglais et réécrits s'il en était besoin, dans un style approprié et qui ne serait pas en porte-à-faux avec leurs qualités intrinsèques.

Bien que des événements postérieurs n'aient pas favorisé l'épanouissement des contes comme l'a souhaité le premier Président de la République ghanéenne, il n'en reste pas moins vrai que les valeurs intrinsèques de nos contes traditionnels continuent à s'imposer dans les aires littéraires et artistiques contemporaines.

## V Problématique

Le conte est l'un des genres de la littérature orale que l'on s'associe aux sociétés traditionnelles. Autrefois, ces contes étaient destinés à la société pour représenter une source de loisir aussi bien que de codes moraux. Alors que les enfants étaient invités à écouter et à considérer par imagination les personnages et les autres références à la nature comme des réalités physiques et immatérielles, les adultes étaient censés les considérer comme le miroir de leur vie et de leur monde social<sup>27</sup>. De nos jours, ces contes tiennent encore une place relativement prépondérante dans la vie de la société traditionnelle. On les raconte non seulement dans les contextes intimes des foyers mais aussi à l'occasion

---

<sup>26</sup> Nketia Kwabena, traduit par Christiane Owusu-Sarpong : *Anthologie trilingue de contes akan*, op. cit, p. XXI.

<sup>27</sup> Ferry, M. P. : *Les dits de la nuit*, Karthala, Paris, 1938, p. 42.

des cérémonies publiques telles que la réunion des notables pour résoudre une mésentente entre un homme et son voisin ou des problèmes conjugaux entre un couple. Cependant, les détenteurs de nos coutumes, c'est - à - dire ceux qui sont versés dans ces récits, à l'heure actuelle, vieillissent et risquent de disparaître<sup>28</sup>. Or, on sait d'ailleurs que ces contes sont pleinement chargés de richesses culturelles qu'il serait dommage de perdre. A ce propos, il convient de se rappeler ici les célèbres mots d'Hamphaté Bâ que « La mort d'un traditionaliste est comme la destruction d'une bibliothèque restée inexplorée et inexploitée »<sup>29</sup>. Cependant, alors qu'aujourd'hui le pays *dagara* se modernise et que ses traditions et valeurs sont influencées par le soi-disant modernisme et les courants étrangers, la littérature orale des *Dagaaba* occupe toujours une place importante dans la société *dagara*. Certes, les contes disent beaucoup plus de choses qu'on en aperçoit et si le conte reste toujours indispensable à l'épanouissement de la coutume *dagara*, qui jusqu'aujourd'hui n'a connu que peu d'écriture, que faut-il faire pour mettre en évidence leur importance au niveau mondial ? Que fera-t-on pour éveiller l'intérêt des jeunes en général ? Quels chemins parcourra-t-on pour s'assurer que ces contes soient préservés pour des générations à venir ?

Ayant exploré l'importance du conte dans le monde entier et en Afrique en particulier, nous allons nous focaliser sur le conte *dagara*. C'est dans cette optique que nous entamons une étude analytique des contes *dagara* pour en exposer les valeurs littéraires et artistiques à l'échelle mondiale mais aussi les projeter dans le cadre et la perspective de l'utilité contemporaine des contes en général.

## **VI L'objectif du travail**

En menant cette enquête, notre but est donc de conserver ces contes et de voir les ressemblances entre les contes *dagara* et d'autres contes du monde entier, dans le contexte de leur utilité moderne. Ainsi, l'objectif se présente comme suit :

- i. Une façon de permettre aux lecteurs d'apercevoir dans ces contes la rhétorique et la sagesse des *dagara*.
- ii. Une source de référence et de documentation pour les chercheurs et les élèves en littérature comparée qui travaillent sur de pareils sujets.

---

<sup>28</sup> Cauvin, Jean : *Comprendre le Conte*, édition Saint Paul, 1980, p. 3.

<sup>29</sup> Bâ Hamphaté, cité par Jacques Chevrier : *Littérature nègre*.op. cit, p. 203.

- iii. Une œuvre qui pourrait fournir à un artiste ou à un écrivain quelconque un thème ou une idée pour son travail.
- iv. Une compréhension profonde de la pensée des *Dagaaba* et de leur vision du monde
- v. Un guide pour comprendre dans quelle mesure les *Dagaaba* s'entretiennent avec la nature et en revanche à quel point la nature influence leurs comportements.
- vi. Un point de départ pour les *Dagaaba* de la Diaspora afin qu'ils puissent profiter d'une connaissance profonde de leur langue et de leur culture.

## VII Délimitation du champ de travail et les défis de la recherche

Les éléments qui entrent en jeu dans l'élaboration de ce travail sont si nombreux qu'il est impossible d'en faire un inventaire exhaustif. Cette recherche comprendra plutôt une démarche qui vise à éviter des contraintes et des difficultés déclenchées par les déterminants des champs thématiques qui sont proches des disciplines pareilles, tels la sociologie ou l'anthropologie.

Le déplacement dans un pays *dagara* qui ne connaît que peu de réseaux routiers de Wa à Hamile au Nord-Ouest du Ghana, de Langma à Hamile (côté Burkina Faso) aussi bien que quelques communautés *dagara* au Nord-Est de la Côte d'Ivoire suscite sans doute la crainte de l'inconnu au chercheur qui ne connaît pas assez bien les lieux. D'ailleurs le fait que la plupart du travail sera réalisé par entretien suscite en lui-même un défi à relever. En plus, le pays *dagara* est dans une grande mesure hétérogène ; on y constate très souvent différents dialectes du point de vue de l'accent et du vocabulaire, surtout parmi les *Lo-Dagaaba*. De plus, il faut reconnaître qu'en Afrique l'usage de l'écriture était peu répandu dans le passé et la seule chance de survie n'a été que la parole, donc les rapports entre la parole, la langue et la littérature orale constituent des liens de solidarité et de vie. Ainsi, la littérature orale *dagara* est par excellence chargée de pensées des hommes et des femmes dans le temps et l'espace. En effet, la difficulté de cette étude tient à la nature même de la langue ; on est limité dans l'étude de certains contes par des barrières langagières et de langue quasiment infranchissables car elles sont intraduisibles. Par ailleurs, on sait qu'on ne peut pas traduire en une autre langue une œuvre orale créée dans une langue, quelles que soient la langue de départ et celle d'arrivée (dans notre cas la langue *dagara* en français) sans que la traduction se ressente du niveau de la culture du traducteur. D'ailleurs, l'emploi de termes « contes »,

« fables », « mythe », « proverbe » et « maxime » dans un contexte occidental ne s'applique pas à la réalité africaine, voire *dagara* ; parce que chaque groupe linguistique africain dispose des termes convenables pour désigner ses productions littéraires et artistiques.<sup>30</sup>

## VIII Méthodologie de la recherche

Pour réaliser l'objectif de cette étude, nous recourrons à la méthode ethnographique et sociologique qui d'après George Lapassade, « a connu depuis les années 60 un regain manifeste...et s'enrichit des apports de courants voisins »<sup>31</sup>. D'après P. Wood :

Comme l'ethnographie comprend un mélange d'art et de science, les ethnographes ont beaucoup de points communs avec les romanciers, les historiens sociaux [...] les producteurs de programmes de télévision. Shakespeare, Dickens, D.H. Lawrence entre autres font preuve d'une extraordinaire habileté ethnographique dans l'acuité de leur observation.<sup>32</sup>

L'ethnographie est une méthode de recherche qualitative qui s'est développée au long du vingtième siècle par des chercheurs européens et américains tels E.B Taylor (1832-1917), Alan Dundes (1934-2005), Margaret Mead (1901-1978)<sup>33</sup> L'ethnographie en tant qu'outil d'analyse empirique de données de recherche, contribue largement au classement du peuple d'après leurs langues et à la compréhension des réalités crédibles de leur vie sociale. Dans une grande mesure, cette étude sera plutôt réalisée par une enquête scientifique plutôt qu'expérimentale. C'est sur la base de ces réflexions, et pour tenir compte de toutes ces circonstances, que nous emploierons cette méthode comme outil de recherche.

La démarche méthodologique de cette recherche serait réalisée largement par la collection, la transcription, la traduction et les analyses d'un grand nombre de contes dans le cadre de la recherche. Tout d'abord, nous allons avoir un entretien avec les gens de toutes catégories ; les hommes, les femmes et les enfants, détenteurs d'une

---

<sup>30</sup> *Itinéraires, littérature et contacts de cultures*, Vol 1, l'Harmattan, Paris, 1982, p. 82.

<sup>31</sup> Lapassade George : *La Méthode ethnographique* [www.ai.univ. Paris.fr/corpus/lapassade/gr1.htm](http://www.ai.univ. Paris.fr/corpus/lapassade/gr1.htm). Consulté le 14/03/2016

<sup>32</sup> [Fr.encyclopedia.yahoo.com](http://Fr.encyclopedia.yahoo.com). : Consulté le 16/03/2016

<sup>33</sup> E.B., Taylor: *An Introduction to the Study of Man and Civilization*, London, Macmillan, 1881. Dundes Alan, "The Motif-index and Tale Type index, a Critique" in *Journal of Folklore Research*, 1997. Meads, Margaret, *Continuities in cultural Evolution*, 1964 (reissued 1999).

connaissance profonde des cultures et des contes *dagara*. Nous allons enregistrer les contes dans leur cadre naturel, c'est-à-dire à l'initiative du chercheur, nous participerons à des soirées de conte avec des conteurs traditionnels au cours desquelles nous enregistrerons autant que possible tous les contes qu'ils nous raconteront. Par ailleurs, nous allons noter toutes les observations, mimiques et gestuelles du conteur, les attitudes du public et tous les évènements externes.

Ensuite, nous allons consulter des chercheurs qui ont fait des études du même genre pour bénéficier de leur connaissance. Puis, nous consulterons des documents relatifs à notre sujet dans des bibliothèques et des institutions de recherches analogues.

La transcription sera réalisée en *Dagaare*, langue du cadre de recherche. Puis, la révision sera faite par C. K. Guoltere professeur de langue *dagara* et Lucien Mwengu, spécialiste de langue *dagara* ancien chef du bureau du Centre des Arts et de la Culture Nationale à Wa. Ensuite, les contes seront traduits à un français assez proche de langue de départ (*Dagaare*), c'est-à-dire, nous tâcherons de faire une traduction fidèle autant que possible. Afin d'authentifier la véracité de ces contes, nous ajouterons la transcription de tous les contes décryptés en annexe.

Les contes seront regroupés et analysés par thèmes suivis de près par les analyses esthétiques et l'appréciation de l'utilité des contes dans les contextes modernes. Les proverbes qui se disent au cours de l'analyse, résument les valeurs sémantiques des thèmes dans leurs contextes socioculturels

## **IX Le plan**

L'introduction et la conclusion mises à part, l'ensemble du travail est divisé en cinq chapitres. Chaque chapitre comprend des sous-titres. Le premier chapitre traite du cadre théorique et des travaux antérieurs. Le deuxième chapitre porte sur les contes qui désignent la qualité humaine du point de vue des mœurs *dagara*, suivis par leurs analyses contextuelles. Le troisième chapitre s'occupe des contes qui dépeignent la faiblesse humaine, suivis par les analyses contextuelles. Quoique ces contes soient analysés et regroupés selon les thèmes qu'ils évoquent, nous avons aussi respecté les thèmes secondaires pour réaliser une analyse globale des contes. Le quatrième chapitre traite des analyses esthétiques d'un conte type que nous avons choisi et traduit, tout en respectant

toutes les règles aussi bien que les figures de rhétorique pertinentes aux contes et aux traditions *dagara*. Dans le cinquième chapitre, il s'agit de l'aspect moderne des contes et comment certains pays d'Afrique, d'Europe, d'Amérique en profitent pour promouvoir l'apprentissage de leurs contes. A plus forte raison, cette prise de conscience va assurer l'épanouissement de ces patrimoines culturels à l'étape moderne chez les *dagara* et d'autres sociétés traditionnelles.

Ces méthodes d'analyse offriront aux lecteurs ou chercheurs une connaissance profonde de la littérature orale des *Dagaaba* que cette investigation cherche à promouvoir. La conclusion porte sur la signification universelle des contes vis-à-vis de la vision du monde *dagara*.



## CHAPITRE UN

### CADRE THEORIQUE ET ETUDE DES TRAVAUX ANTERIEURS

#### 1.1 Les théories du folklore

La plupart des travaux sur la littérature africaine sont consacrées à la production des narrations prosaïques qui a connu une croissance considérable à partir du vingtième siècle. En effet, c'est le souci de découvrir et d'explorer une terre vierge de recherche mais aussi de mieux comprendre le peuple « sans écriture » qui a nécessité la démarche vers la littérature orale africaine. Pour la compréhension de notre recherche, il est nécessaire de préciser les approches fondamentales et les concepts de l'étude. Et étant donné l'ampleur du travail effectué sur les contes, plusieurs approches théoriques sont adoptées en vue de décrypter les contes africains. Parmi la centaine de ces auteurs, on peut citer par exemple, Baladier(1956), Herskovits(1961), Bascom(1964) et Finnegan(1967).<sup>34</sup>

#### 1.2 L'approche évolutionniste

L'école évolutionniste de l'étude du folklore au XIXe siècle comprend un métissage de théories par Morgan, Tylor et Frazer<sup>35</sup>. Outre l'application de cette approche à l'évolution unilinéaire des données socioculturelles telles que le mariage et la religion, elle est également en plein usage dans le domaine de l'histoire de la littérature orale. Il s'agit donc de l'apprentissage général des mœurs ou coutumes collectives de l'homme dit « primitif » surtout l'Africain, par rapport à l'homme « civilisé » (occidental) en suivant la source et l'évolution du folklore depuis l'antiquité jusqu'à un moment déterminé. D'après Ruth Finnegan, la conséquence de ces approches est évidente ; il y avait eu des collections et publications individuelles sans aucun souci de les amarrer à un système déterminé. N'importe quelle narration prosaïque d'une société est qualifiée de folklore ou de « vestige survivant » d'un état primitif. Ainsi la question de l'originalité individuelle et de la paternité est tout à fait écartée, car une fois que le mot « folklore » apparaît, on suppose qu'il s'agit là d'une collecte non altérée (rigide) de la littérature

---

<sup>34</sup> G. Baladier : « Littérature de l'Afrique et des Amériques noires » in R. Queneau, *Histoire des littératures, encyclopédie de la pléiade*, T.I, Paris, 1955. William, Bascom, *African Folktales in the New World*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1992. Herskovits, Melville, J. *Dahomey, An Ancient West African Kingdom*, New York, J.J. Augustin, 1937.

<sup>35</sup> Traduit de Finnegan Ruth: *Oral Literature in Africa* op.cit. p.317.

orale d'un groupe social, et non pas de créativité individuelle.<sup>36</sup> Par ailleurs, comme les contes étaient considérés comme « survivants d'un état primitif » nul besoin de leur conférer des valeurs littéraires, comparables aux canons plus familiers des littératures écrites occidentales.

### 1.3 L'approche historico-géographique ou diffusionniste

L'approche historico-géographique du folklore est d'origine finlandaise et américaine. Contrairement à l'approche évolutionniste qui pose des questions générales de l'origine et de l'état primitif des contes, l'approche historico-géographique des contes pose des questions spécifiques de l'origine d'un conte particulier afin de reconstruire l'« entièresité de la vie du conte » dont il s'agit. Ainsi, on pourra établir un lien définitif avec l'archétype principal. En vue de cerner cet objectif, Stith Thompson, l'un des adhérents célèbres de cette approche, a réalisé des classifications diverses des contes dans son œuvre monumentale *Motif-index of Folk-literature*. L'accent général mis sur la question d'origine spécifique d'un conte reste toujours un aspect très utile dans l'apprentissage récent des contes. Finnegan écrit:

Many interesting similarities have been discovered in the plots of stories to be found in Africa and elsewhere-in Europe in Arabia, in India and, finally, in the New World, where they probably travelled with African slaves.<sup>37</sup>

Traduction en français :

Beaucoup de similarités frappantes ont été découvertes en matière d'intrigues de contes en Afrique, en Europe, en Arabie, en Inde et enfin, dans le nouveau monde où ces contes ont probablement voyagé avec les esclaves africains. (Notre traduction).

En plus, l'aspect de classification inhérente de cette approche a exercé une influence considérable à l'intérieur des cadres d'études sociologiques et anthropologiques. Ce qui fait que la technique d'approche historico-géographique est désormais délimitée aux zones d'adhérents scandinaves et américains.

<sup>36</sup> Traduit de Finnegan Ruth : *Oral Literature in Africa* op.cit. p.318.

<sup>37</sup> Finnegan Ruth : *Oral Literature in Africa*, op. cit, p. 319.

#### 1.4 L'école structuro-fonctionnelle

L'école structuro-fonctionnelle a eu une influence considérable dans le domaine de l'anthropologie sociale en Grande Bretagne et une grande partie de l'Europe et de l'Amérique. Elle comporte un mélange, parfois opposés de fonctionnalisme de Bronislaw Malinowski (1948), le structuralisme de Claude Lévi-Strauss (1955) et de Vladimir Propp (1968). Incontestablement, les plus célèbres travaux de classification de la tradition orale sont ceux d'Antti Aarne (1961), de Stith Thompson (1955) et de Vladimir Propp (1968).<sup>38</sup> Cependant, les points de vue sur leur universalité ou adaptation aux structures d'autres folklores divergent car les catégories sont définies par l'espace du conte. Selon Veronika Görög (1968), seul le « motif-index » de Thompson prend en considération un matériel international. L'œuvre d'Aarne porte sur le folklore européen tandis que celle de Propp embrasse exclusivement les contes de fées russes<sup>39</sup>. Par contre, Louis Wagner pose une question pertinente:

“To what extent is Propp's Morphology an analysis of Russian fairy tales as opposed to the fairy tales of other cultures? »<sup>40</sup>

Traduction :

« Dans quelle mesure la Morphologie des contes de Propp, est-elle une analyse des contes russes par opposition aux contes merveilleux d'autres cultures ? » (Notre traduction).

Wagner note que presque tous les contes de Propp rejoignent la catégorie du type Aarne-Thompson, ce qui donne à l'ouvrage de Propp une dimension internationale. Ainsi, l'analyse de Propp dépasse la lisière des contes merveilleux russes pour comprendre les contes d'autres cultures<sup>41</sup>. Ceci a conféré à son travail une dimension à peu près universelle. Cette affirmation reste toujours valable chez Denis Paume (1972) qui, s'inspirant de l'ouvrage de Propp, affirme que dans la littérature orale traditionnelle, un grand nombre de contes africains comportent une série de situations, c'est-à-dire de

<sup>38</sup> Malinowski, Bronislaw : « Myth in Primitive Society » in *Magic, Science and Religion and other Essays*, ed. Robert Redfield, Boston, Beacon Press, 1948 pp. 93-148. Lévi-Strauss, Claude « La structure et la forme, réflexion sur un ouvrage de Vladimir Propp » in *Anthropologie structurale II*, Paris : Plon, 1973, pp.139-173. Antti Aarne, *Types of Folktale: A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Sciences and Letters, Helsinki, 1961. Thompson, Stith, *the Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977. Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Indiana University Press, 1968.

<sup>39</sup> Veronika, Görög : “Pour une méthode d'analyse de la littérature orale africaine : Introduction à une bibliographie analytique sélective”, in *Cahiers d'études africaines*, 1968, Vol. 8 numéros 30, pp. 310-317.

<sup>40</sup> Wagner Louis, cité par Veronika, Görög : *Pour une méthode d'analyse de la littérature orale africaine* op. cit, pp. 310-317.

<sup>41</sup> Paume Dennis : *La mère dévorante*, Paris, Gallimard, 1976 p.194.

passage d'une situation à la suivante. En citant l'œuvre de Propp(1968) sur la morphologie du conte in *Cahiers d'Etudes Africaines*, Paume a pu établir qu'un certain nombre de « contes africains peuvent être considérés comme la progression d'un récit entre la situation initiale et la situation finale causée par la pauvreté, la solitude ou une calamité quelconque ». <sup>42</sup> Selon elle, on distingue ainsi sept combinaisons possibles des structures des contes africains : le type "ascendant", le type "descendant", le type "cyclique", le type "en spirale", le type "en miroir", le type "en sablier" et le type "complexe".

Cette approche souligne l'importance des contes dans une société traditionnelle ; les contes divertissent autant qu'ils instruisent et éduquent. En traitant des problèmes humains à travers les intrigues, ils proposent une morale globale ou communautaire ou bien une explication étymologique sur des points précis.

Malgré les passions et les controverses soulevées par toutes les approches théoriques des contes africains, on a pu réaliser de grandes collections et classifications des divers contes et on leur a conféré des fonctions proprement utilitaires, sans lesquelles ces contes, peut-être seraient en porte-à-faux avec leurs qualités intrinsèques.

Cependant chacune des approches, qu'elle soit évolutive, historico-géographique ou structuro-fonctionnelle, ignore les valeurs littéraires et esthétiques inhérentes aux contes traditionnels. Ruth Finnegan, l'un des pionniers qui ont fait un travail excellent sur la littérature orale africaine, démontre les défauts de ces approches envers les contes africains :

It implicitly insinuates the assumption that primitive people (i.e. Africans) have no idea of aesthetics and therefore the only possible explanation of an apparent work of art like a story is that it must somehow be useful[...]As a result, there, are considerably more misconception and misunderstanding to clear away. Indeed, when one considers the vast amount published, it is surprising how poor much of it is[...]so little is said about many topics in which a student of literature will naturally be interested 'like for instance, the art or originality of the individual composer. <sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Paume Dennis, cité par Jacques Chevrier : *Littérature nègre*, op.cit, p.196.

<sup>43</sup> Wagner Louis, cité par Veronika, Görög : *Pour une méthode d'analyse de la littérature orale africaine*, op.cit, pp. 310-317.

Traduction en français :

Il insinue implicitement la supposition qu'un peuple primitif, Africains par exemple, n'ont aucune idée de l'esthétique. Alors, la seule justification que l'on puisse donner aux œuvres crédibles comme un conte, c'est qu'il doit être utile d'une manière ou d'une autre. Par conséquent, il y a eu beaucoup d'idées fausses et de malentendus à corriger. En fait, si l'on se rend compte de la vaste quantité de publications en matière de conte, il est incroyable d'apercevoir la mauvaise qualité qui caractérise la plupart d'entre elles [...] on ne parle que peu des nombreux sujets auxquels, naturellement, les étudiants de la littérature seraient intéressés. (Notre traduction)

De même, Bricout a noté que l'abondance des textes sur le rôle de l'oralité contraste avec la rareté des textes qui traitent des mises à jour de ces textes oraux et surtout sur leurs éventuels auteurs. D'après lui, il est assez déroutant d'apercevoir que les collecteurs du XIXe siècle nous ont laissés peu d'informations sur la personnalité des conteurs et sur les pratiques narratives qui ont permis aux contes de se perpétuer, surtout en fonction de leurs valeurs littéraires ou artistiques<sup>44</sup>.

La conséquence de ces diverses approches qui sont apparemment plus anthropologiques que littéraires est de négliger les aspects des valeurs esthétiques de l'énorme recueil des contes africains. Or, l'un des traits spécifiques de la littérature orale est la performance, c'est à dire l'élaboration verbale. Alors, la transmission des contes dans un état parfait d'une génération à l'autre n'est peut-être possible que dans le cas de la littérature écrite. La forme prosaïque, par exemple, en tant que genre de la littérature orale est accentuée par sa flexibilité ; ce qui fait qu'en récitant le conte, la mimique et la gesticulation constituent de véritables aspects qui mettent en évidence la créativité du conteur. Alors, rejeter la créativité individuelle comme l'ont fait les chercheurs de l'époque c'est nier imprudemment toutes valeurs littéraires des récits africains. A ce propos, Calvin Dotson souligne que la rédaction du folklore africain doit être réalisée dans la perspective d'une sensibilité culturelle<sup>45</sup>. Il prétend qu'un chercheur indigène jouit d'un double avantage de documenter ses propres folklores et de corriger les idées fausses grâce à l'amplitude de connaissance sur les cultures de son peuple. Achebe partage l'avis de Dotson lorsque celui-là note : « No man can understand another man whose language he does not speak »<sup>46</sup> dont la traduction française est : « Nul ne peut comprendre un autre dont il

<sup>44</sup> Bricout, Bernadette : « Conte », *Encyclopedia Universalis*, 1996, p. 452.

<sup>45</sup> Dotson Jason, Calvin: "A view of folklore from Black perspective" Indiana University Press, 1979, p.58.

<sup>46</sup> Achebe, Chinua: "Where Angels Fear to Tread", *Nigeria Magazine*, 75 (1962) 62.

ignore la langue ». En tant que chercheur qui a grandi dans son milieu traditionnel *cetaris parebus*, le folkloriste africain comprendra mieux les aspects folkloriques de son peuple.

### **1.5 Un conteur et son audience**

La complémentarité entre un, conteur et son public explique, dans une grande mesure, le succès d'un récit en tant que genre de littérature orale très pratiqué dans une société traditionnelle. Les textes de la littérature orale ne sont pas neutres. Ils provoquent des réactions pour confirmer que le conteur ne s'est pas égaré. C'est-à-dire que le récepteur doit comprendre et montrer qu'il reçoit le texte comme un texte de la tradition<sup>47</sup>. En effet, les paroles échangées entre émetteur et récepteur ne véhiculent pas seulement des messages. Elles reflètent leur positionnement mutuel, affectif, social aussi bien qu'intellectuel. L'épanouissement « du conte dépend pratiquement de la complémentarité entre le conteur et son public car un conte n'existe en effet qu'à partir du moment où un auditeur, qui l'a déjà entendu, décide de le réciter à un nouvel auditoire ». <sup>48</sup> Souvent, le public connaît bien le conte mais le conteur peut, dans un contexte, l'enjoliver de nouvelles péripéties, y inclure des éléments de contemporains qui établissent un lien entre le moment actuel et le passé. Cependant, la créativité d'un conteur se limite dans un contexte strict de la tradition qui indique au conteur le seuil d'innovation à ne pas dépasser. En effet, c'est la réaction spontanée du public qui démontre les critères essentiels et déterminants du récit. Alors, si le conteur adhère dans une grande mesure aux contraintes de la tradition, dans le choix de ses thèmes et dans l'exposition morale de ses contes, cela permettra à son auditoire le choix ou la possibilité de conclure et d'en tirer des leçons pratiques. De cette façon, le conteur oblige les auditeurs à réfléchir sur le sens du conte et ainsi les appliquent dans leur vie sociale et individuelle. La liberté du public vis à vis du conteur est un aspect très important de ce genre de la littérature orale. <sup>49</sup>

### **1.6 Le contenu du conte**

Généralement, les contes ont un style unique qui les distingue du discours ordinaire. Chaque conte commence par certains éléments de forme suivant le contexte ou la formule particulière du langage d'un groupe ethnique. Il comprend une formule d'introduction,

---

<sup>47</sup> Calame-Griaule, Geneviève : *Des cauris au marché*, Sociétés des africanistes, 1987, p.111.

<sup>48</sup> De, Ligny C, M. Rousselot : *La littérature française*, Nathan, 2006, p.24.

<sup>49</sup> Calame-Griaule, Geneviève : *Des Cauris au Marché*, op. cit, pp. 11-12.

par exemple, « apprêtez-vous à recevoir mon conte » ou « voici un conte ». Puis, une désinence ou formule finale ; « Je l'ai trouvé au pays des menteurs », etc. La formule intermédiaire comprend les pouvoirs surnaturels tels que la formule magique, la sorcellerie et des personnages abstraits comme le vent et la bonté. Les contes bien souvent comprennent des refrains chantés dont le plus connu en Afrique est la chantefable. En ce qui concerne la structure, le conte semble être un récit organisé dans lequel des péripéties ou séquences peuvent être répétées plusieurs fois<sup>50</sup>. Elles contiennent aussi des éléments merveilleux tels que des personnages aux pouvoirs surnaturels et les objets magiques.

### **1.7 Conte et proverbe**

Bien souvent les contes sont ornés de proverbes qui suscitent l'aspect moral du conte que prêche la société. Le fait que très souvent le conte trouve son origine dans un proverbe est un phénomène très répandu dans la littérature orale africaine. Cela amène certains chercheurs à conclure que le conte est pratiquement indissociable du proverbe. Or, c'est ce dernier qui l'a fait naître comme l'affirme Anne Godin :

Le conte n'en est alors que l'illustration et le développement. Les proverbes sont des vérités imagées. Il n'y a rien d'étonnant alors que proverbes et contes se fondent en un tout, naissant de l'un l'autre et s'appuient l'un sur l'autre, puisque tous les deux, tels un fleuve, prennent leur source au même endroit. Ils ont une origine commune et servent un même dessein, celui de définir la place de l'homme dans la société africaine et d'orienter son action aussi que son existence dans un sens qui est plus ou moins prescrit par la tradition.<sup>51</sup>

Apparentés par leur leçon moralisatrice, le conte et le proverbe jouissent d'un rôle important dans la société africaine ou l'oralité bat toujours son plein.

### **1.8 Le conte comme une littérature engagée**

Le conte africain est le plus familier d'un ensemble des genres que l'on qualifie de « littérature engagée ». Le conte met en scène la pensée collective de la société dans la mesure où elle aborde des problèmes quotidiens : les problèmes liés aux conflits générationnels, problème de la polygamie et de la hiérarchie sociale. Dans les sociétés

---

<sup>50</sup> Cauvin Jean : *Comprendre les contes*.op. cit, p.16.

<sup>51</sup> Godin Anne : Promotion 2003-2005, *Les contes illustres Jeunesse d'Afrique noire*, Versailles, Paris, 2005, p .15.

traditionnelles, le conte reste majoritairement le véhicule d'une connaissance transmise de génération en génération qui valide des modèles de vie et donne un accent à « la vision du monde propre aux individus appartenant à une culture donnée ».<sup>52</sup> Normalement, le conte sert de porte-parole d'un individu et grosso modo reflète la vision collective du peuple, critiquant des institutions supérieures, des abus de pouvoirs aussi bien que d'autres contestations sociales. « Au fur et à mesure de leur évolution, s'affirment des tendances moralisatrices et psychologiques ».<sup>53</sup> Il remplit aussi une fonction instructive et ludique dans la vie du peuple. Bref, c'est un enseignement qui révèle le souci du maintien de l'ordre social, politique et fantasmagorique<sup>54</sup>. Outre sa fonction pédagogique, le conte remplit également une fonction préventive pour réduire les tensions et pallier à l'excès de comportement dans la communauté traditionnelle.

### **1.9 Le conte comme un texte**

Grâce à la parole d'une société précise, le conte peut être considéré en lui-même comme un texte qui a été tissé. Or, la tradition permet des variantes et la créativité du conteur est invitée à jouer sur les péripéties afin de rendre son récit plus intéressant. Le conte présente une unité dans sa signification. Mais la forme du conte n'est pas transmise avec rigueur car ce qui compte le plus, c'est le sens du récit, peu importe les mots qui sont choisis pour le texte du conte. Par contre, la structure du déroulement du conte ne peut pas tolérer de modification considérable car, d'après Cauvin, la structure du conte est soulignée par « des procédés rythmiques qui relèvent du rythme profond grâce à une activité de la mémoire qui permet de discerner comment certains éléments se suivent, se répètent ou s'opposent ».<sup>55</sup> Ainsi, la compréhension du récit est rendue plus facile et cela soulage la mémoire du conteur aussi bien que celle de l'auditeur.

#### **1.9.1 Le problème de la classification des folklores africains**

Bon nombre des chercheurs sur le folklore ont toujours souligné le besoin d'une classification systématique des folklores. Dans sa publication intitulée « The Forms of Folklore : Prose Narratives », William Bascom a proposé que l'expression « prose narrative » soit utilisée pour qualifier les genres comme le mythe, la légende et le conte<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> Godin, Anne : Promotion 2003-2005, *Les contes illustres Jeunesse d'Afrique noire*, op. cit, p.14.

<sup>53</sup> Calame-Griaule Geneviève : *Des cauris au marché*, op. cit, p.23.

<sup>54</sup> Calame-Griaule, Geneviève : *Des cauris au marché*, op. cit, pp.11-12.

<sup>55</sup> Cauvin, Jean : *Comprendre les contes* op. cit, p.12.

<sup>56</sup> Finnegan Ruth: *Orale Literature in Africa*, op.cit, pp. 361-362.

Cependant, lorsqu'il a entamé des études sur les récits africains, il a dû faire face à un problème de catégorisation stricte, car il a vite découvert qu'il existe des contes qui ne peuvent pas être catégorisés selon les modèles tripartites des récits européens. Ainsi, il a trouvé deux catégories dans la plupart des contes africains qu'il a décryptés. Il a donc conclu que les contes africains ne distinguent pas mythe de légende, c'est-à-dire dans la littérature orale africaine, la zone de transition entre les genres narratifs comme le conte, le mythe ou la fable est souvent floue<sup>57</sup>. Et comme Senghor l'a affirmé dans la préface aux *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* : « Mais ce n'est là que simplification grossière. Il n'y a, en Afrique Noire, ni douaniers ni poteaux indicateurs aux frontières. Du mythe au proverbe, en passant par la légende, le conte, la fable, il n'y a pas de frontière ».<sup>58</sup> D'ailleurs, chaque groupe linguistique africain dispose des termes appropriés pour désigner ses productions littéraires et artistiques. Quand on emploie de la terminologie étrangère pour décrire ces œuvres littéraires et esthétiques, on déguise plus ou moins l'originalité du patrimoine culturel auxquels elles appartiennent. Melville J. et Herskovits Frances jouissent de la réputation d'être parmi les pionniers qui ont réalisé une œuvre impressionnante d'un groupe ethnique africain. Alors qu'ils effectuaient un travail sur les contes *fons* du Bénin, ils ont constaté que les *Fon* ont divisé les récits en deux groupes : '*hwenoho*' et '*heho*'. D'après eux, *hwenoho* veut dire, 'le vieux conte', c'est à dire l'histoire du groupe qui comprend le mythe et la légende qui est le domaine de spécialistes traditionnalistes comme les griots, tandis que le '*heho*' signifie le conte ordinaire qui peut être raconté par tout le monde sans aucune distinction d'âge ou de sexe. Melville et Frances ont découvert aussi que les *Fons* ont classifié les contes de la façon suivante : ceux qui portent sur les dieux, les chasseurs et les événements historiques. Cependant, des recherches postérieures ont révélé que la plupart des contes qu'ils ont décryptés ont été recueillis par des étudiants ; aussi a-t-on pu établir que leur conclusion est fondée uniquement sur le mode de comportement des conteurs. Or, l'analyse des contes doit être réalisée après avoir pris plusieurs facteurs en considération, comme par exemple, le cadre de performance ; l'action de mimiques et les personnages eux-mêmes.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Chevrier, Jacques : *Littérature nègre*, op. cit, p.193.

<sup>58</sup> Senghor, L. S. : Préface aux *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Présence Africaine, Paris, 1961, p.8.

<sup>59</sup> Angsotinge, Tuobataabaaro, Gervase: *Wisdom of the Ancestors*, University of California, Los Angeles, p. 216.

Mais comme l'a noté Finnegan, la catégorisation du point de vue général peut être très utile quand il s'agit de la prose comme un genre du folklore. Par exemple, l'oeuvre de Bascom qui porte sur la définition du « mythe », de la « légende » et du « conte » comme des sous-catégories de la narration prosaïque, nous guide à nous focaliser sur certains aspects du folklore d'une société<sup>60</sup>. Cependant, Dennis Tedlock s'oppose à la classification des contes en genre prosaïque. Il est de l'avis que quand il s'agit de la littérature orale d'un peuple, il n'existe point de prose ; la prose n'existe que dans l'écriture ; en dehors de l'écriture, elle cesse d'exister. Tous les récits relatifs à l'oralité appartiennent à la poésie, puisque au cours d'une narration, le conteur emploie plusieurs éléments oraux pour atteindre son but qui est de toucher son auditoire<sup>61</sup>.

En effet des auteurs tels que Thompson (1965) ont mis d'autres chercheurs en garde contre des généralisations hâtives, surtout quand il s'agit des contes africains, car plusieurs chercheurs occidentaux qui ont travaillé sur les contes africains y ont appliqué à tort le modèle de la littérature écrite. C'est de ce genre de classification imprudente que parle Ruth Benedict en soulignant la nécessité d'une recherche intensive dans le cadre du récit lorsqu'elle se réfère aux contes *zunis* d'Amérique-Indienne :

« The comparative student may well learn from intensive studies not to point [to] an argument that would be invalidated if half a dozen quite different versions from the same tribe were placed on record ».<sup>62</sup>

Traduction en français :

« Au cours de sa formation intensive l'étudiant en étude comparée apprendrait bien qu'il ne faudra pas soulever un argument qui serait bientôt démenti quand on aura saisi une demie -douzaine de versions différentes des contes venant de la même tribu ». (Notre traduction).

De même, Geneviève Calame-Griaule en a conscience lorsqu'elle note qu'au-delà de la ressemblance, les transformations que subissent les récits traditionnels à travers les diverses cultures qui les accueillent sont assez frappantes et on doit se garder de se laisser abuser par les similitudes pour conclure que ce sont toujours les mêmes que l'on retrouve partout :

---

<sup>60</sup> Finnegan, Ruth: *Orale Literature in Africa*, op. cit, p. 327.

<sup>61</sup> Tedlock, Dennis: "Towards an Oral Poetics" in *New Library History* 8: 507-19, 1977, p. 513.

<sup>62</sup> Benedicte, Ruth: *Zuni Mythology*, New York, 1935, Vol. 1, p. XIII.

Il s'agit de deux types de discours [le conte et le mythe] difficilement dissociables, dont les interférences sont si nombreuses et si subtiles que l'on a souvent toujours tendance à les mettre sur le même plan en se fondant soit sur des considérations d'ordre théorique, soit sur des expériences de terrain spécifique. Ce problème de la distinction entre mythe et conte rejoint celui plus général et souvent débattu depuis quelques années, de la relation entre les classifications autochtones de différents types de discours et les taxinomies « savantes » établies selon des critères ethnocentriques prétendant à une valeur générale. Quoiqu'il en soit, l'importance et l'impact de ces deux « genres » vient de leur universalité qui encourage les tentatives pour les saisir à travers eux, les démarches de l'imaginaire humain dans la dialectique de l'identité et de la différence.<sup>63</sup>

Dans un article très recommandé intitulé : *Analytical categories and Ethnic Genres*, Ben-Amos est arrivé à préciser le problème de catégorisation du genre narratif qui faisait polémique parmi les comparatistes depuis quelque temps. D'après lui, la plupart des chercheurs européens qui ont essayé de catégoriser les contes africains se sont trouvés confrontés à des difficultés car il semble qu'ils y sont parvenus habituellement, avec des idées préconçues ainsi, superposant des modèles occidentaux aux contes africains. Ceci, d'après Ben-Amos, constitue un défaut fondamental car en Afrique, le domaine de transition entre le mythe, la légende et le conte est souvent vague<sup>64</sup>. Son analyse intensive des contes *bini* du Nigeria a permis de déceler deux genres de récits ; l'*ibota* et l'*okpobie*. Cette classification est basée sur la performance aussi bien que l'agilité du conteur. L'*ibota* est un conte ordinaire qui se raconte par tous, y inclus les garçons et filles alors que l'*okpobie* est une affaire des conteurs spécialistes.

Notre enquête nous révèle que l'ensemble de la littérature orale du peuple *dagara* pourrait être regroupé en trois catégories : *silma* ou *sinsilu* (contes), *nabaali-yele* (tradition ou coutume), *sankankori-yele* ou *yelekori* (histoire). *Silma* signifie tout ce qui se raconte au moment des retrouvailles. Il n'y a ni barrière d'âge ni division sexuelle car tout le monde peut conter pour se distraire ou pour s'éduquer. Le *nabaali-yela* constitue l'ensemble des pratiques socioculturelles du peuple telles que la culture, le mariage, les funérailles et tout ce qui distingue le *Dagao* de ses semblables. Le *sankankori-yela* ou *yelikori* signifie les événements historiques du groupe social *dagara*. Il peut également désigner le mythe ou la légende quand on estime nécessaire de discerner les différences. Aussi faut-il reconnaître que les *Dagaaba* n'ont pas consciemment catégorisé les contes

---

<sup>63</sup> Calame-Griaule, Geneviève : *Des cauris au marché*, Chantillon-sous Bagnaeux, 1989, pp. 11-12.

<sup>64</sup> Ben Amos, Dan: *Analytical Categories and ethnic genres*, University of Texas Press, 1976, pp. 215-242

selon les modèles de la littérature écrite. Ceci pourrait constituer un cadre de recherche intéressante des contes *dagara* tout comme la constatation de Finnegan dans le cas des contes *limba* en Sierra Leone.<sup>65</sup> Il faudra effectuer beaucoup de travail pour aboutir à la classification des récits africains.

### 1.9.2 Étude de travaux antérieurs

Bien que les contes *dagara* ne soient pas assez connus sur le plan littéraire, un nombre relativement important de ces contes sont déjà transcrits pour diverses raisons. Dans sa dissertation intitulée *Wisdom of the Ancestors* (1986), Gervase T. Angsotinge cherche à démentir la notion erronée selon laquelle les contes africains sont racontés exclusivement pour amuser. S. K. Bemile (1983) a fait une collection et une transcription d'un bon nombre de contes *dagara* dans son ouvrage intitulé, *The Wisdom which Surpasses the King*. De même, B. S. Der J. Mukassa (1981) s'est servi de quelques contes *dagara* pour illustrer certains concepts sociologiques dans son travail, *Des Mutations Dagara 1897-1957*. Dannabang Kunwabong (1992) dans son *Collection of Dagaaba Folktales* a transcrit à peu près vingt contes *dagara*. Mona Fikry-Atallah qui a rédigé un mémoire sur la tradition des Wala intitulé *Wala Oral History and Wa's Social Realities* (1972) a fait une distinction entre la tradition (*lasire*) et le conte (*silma*), un récit ordinaire qui peut être dit par tout le monde<sup>66</sup>. Cependant, Gervase T. Angsotinge en pense autrement ; car il fait des distinctions entre *nabaali-yeli* (tradition), *tenKuri-yeli* (histoire) et *sinsiluu* (contes). Mais comme l'ont déjà noté les autres chercheurs précédents de divers folklores africains, Gervase conseille aux lecteurs et chercheurs de se mettre en garde contre la classification de récits *dagara* en 'mythe' et 'conte'. Il affirme que la notion d'une distinction nette entre une prose narrative comme le mythe, la légende et le conte est un phénomène presque non existant dans la littérature orale des *Dagaaba*<sup>67</sup>. Pour surmonter les problématiques de la classification des récits *dagara*, il faudra encore effectuer une recherche intensive de divers groupes *dagara* afin d'aboutir à une conclusion convaincante. Ceci, à notre avis, constituerait un sujet de recherche très significative.

---

<sup>65</sup> Finnegan Ruth: *Oral Literature in Africa*, op. cit, pp.325-326.

<sup>66</sup> Mona, FiKry. Atallah:”, *Waala Oral History and Wa's Social Realities*”, in *African Folklore*.ed Richard M. Dorson Bloomington: Indiana University Press, 1972 pp. 237-253.

<sup>67</sup> Ansotinge Gervase T.: *Wisdom of the Ancestors*, op. cit, p. 81.

Il s'agit, dans ces recueils de contes *dagara* de jeter un regard neuf sur les analyses des contes *dagara* qui fait partie de l'objet du discours africaniste diversement appelé « littérature orale africaine », « littérature orale non écrite » (Finnegan, 1970), « parole-patrimoine » (Ntabona, 1995), « oraliture » (Bernabé, 1997) et (Ernest Mirville, 2001) ou encore « orature » (Claude Hagège et Ngugi Wa' Thiongo 1998). Dans ce travail, nous allons poursuivre le décryptage des contes *dagara* en adoptant le modèle théorique de Jean Cauvin, aux cheminements parcourus et prescrits par Ruth Finnegan, et à ceux de Ruth Benedict, Geneviève Calame-Griaule mais aussi d'après plusieurs contributeurs de l'Afrique à la croissance de la littérature orale africaine.



## CHAPITRE DEUX DES QUALITÉS HUMAINES

Dans son ouvrage philosophique, le célèbre écrivain et philosophe français René Descartes, a décrit la pensée comme la qualité essentielle de l'être humain. L'argument sur lequel il a construit son système, c'est '*cogito ergo sum*' (je pense donc je suis). Il a expliqué que « le pouvoir de juger est réparti également chez chaque être humain, mais dépend de la manière dont chaque individu l'utilise et c'est cela qui crée la divergence des jugements » chez l'espèce humaine. Cet argument nous donne à croire que l'intelligence et la sagesse sont les qualités primordiales qui distinguent l'homme des autres créatures<sup>68</sup>. On aperçoit l'extension de cette philosophie chez Pascal lorsqu'il dit que l'homme est visiblement fait pour penser, car c'est toute sa dignité [...] Et tout son devoir est de penser comme il faut.<sup>69</sup>

Pour les *Dagaaba*, l'intelligence et la sagesse sont inséparablement liées aux pratiques culturelles et morales du peuple dans la mesure où elles révèlent les valeurs indigènes aux yeux de l'étranger. Cette analogie cadre bien avec l'affirmation de Léopold Sédar Senghor, le renommé poète- ex-président sénégalais selon laquelle ; « La sagesse consiste dans le ré-enracinement sur la terre natale ». <sup>70</sup> Ainsi, si un *Dagao* dit que telle personne est « *Yeng bagna* » (intelligent) ou « *Hakla daana* » (sage), il ne cherche pas uniquement à nous convaincre que cette personne a la faculté de connaître et de comprendre les choses mais aussi qu'elle comprend et pratique bien les mœurs du peuple indigène. Il n'est pas étonnant donc d'entendre des noms comme '*Batiehinye*' (qu'ils réfléchissent) '*Bambu*' (la connaissance) '*Yengdeme*' (les sages) que des parents donnent à leurs enfants. Tous ces noms sont les attributs de '*Yeng*' (l'intelligence) et de '*Hakla*' (la sagesse).

*Hakla-daana* veut dire un individu imbu de la coutume *dagara*. *Yeng* simplement veut dire l'intelligence. Au Ghana, surtout parmi les *Ewe* de la région Volta, des parents nomment leurs enfants *Wisdom* et *Bright*. Ces noms signifient la sagesse et l'intelligence

<sup>68</sup> Descartes, René : *Discours de la Méthode*, La Haye, 1637.

<sup>69</sup> Pascal, cité dans *Le Nouveau Petit Robert*, 1994, p. 1688.

<sup>70</sup> Senghor, cité par Perry, M. P. *Les dits de la nuit*, Karthala, Paris, 1983, p.67.

ou 'Hakla' et 'Yeng' dans le contexte *dagara*. Le poème *dagara* ci-dessous porte sur la sagesse et l'intelligence :

<i>Dagaare :</i>	français :
<i>Boŋ be fo nooreŋ?</i>	<i>Qu'est-ce qui se trouve dans ta bouche ?</i>
<i>Taa yeŋ</i>	<i>C'est l'intelligence</i>
<i>Boŋ la taa yeŋ</i>	<i>Que veut dire l'intelligence ?</i>
<i>Taa yeŋ baŋ noŋ</i>	<i>C'est la sagesse</i>
<i>Boŋ la baŋ noŋ ?</i>	<i>Que veut dire la sagesse ?</i>
<i>Baŋ bile meeloŋ ?</i>	<i>C'est la sagesse de connaissance</i>
<i>Boŋ la meeloŋ ?</i>	<i>Que veut dire la connaissance ?</i>
<i>Meeloŋ koŋ kpe ?</i>	<i>La connaissance de la méfiance</i>
<i>Boŋ la koŋ kpe ?</i>	<i>Que veut dire la méfiance ?</i>
<i>Koŋ kpe nyooreŋ</i>	<i>La méfiance du chagrin</i>
<i>Boŋ la nyooreŋ</i>	<i>Que veut dire le chagrin ?</i>
<i>Nyooreŋ seeroo</i>	<i>Le chagrin de fumeur</i>
<i>Boŋ la seeroo ?</i>	<i>Que veut dire le fumeur ?</i>
<i>Seeroo perepere</i>	<i>Le fumeur du sucre</i>
<i>Boŋ la perepere ?</i>	<i>Que veut dire le sucre ?</i>
<i>Perepere nyōmaa</i>	<i>Le sucre du miel</i>
<i>Boŋ la nyōmaa ?</i>	<i>Que veut dire le miel ?</i>
<i>Nyōmaa laa bile</i>	<i>Le miel des abeilles</i>
<i>Boŋ la laabile ?</i>	<i>Que veut dire les abeilles ?</i>
<i>Laabile poe lee</i>	<i>Les abeilles piquantes</i>
<i>Boŋ la poe lee ?</i>	<i>Que veut dire les piquants ?</i>
<i>Poe lee iri dɔɔŋ</i>	<i>Les piquants de la tromperie</i>
<i>Boŋ la iri dɔɔŋ</i>	<i>Que veut dire la tromperie ?</i>
<i>Iri dɔɔŋ gyoposoŋ<sup>71</sup></i>	<i>C'est la tromperie du menteur,</i>
	<i>Le menteur sans la sagesse</i>
	(Notre traduction).

Cette ballade populaire qui est chantée par des enfants *manla-dagara* au cours du travail ou juste avant le commencement des contes, joue sur des mots surtout, l'intelligence la sagesse et la connaissance. Voici un conte qui distingue *Hakla* (la sagesse), de *Yeng* (l'intelligence). Il évoque aussi le point de vue *dagara* à cet égard.

## 2.1 *Yeng* (l'intelligence) et *Hakla* (la Sagesse)

*Yeng* et *Hakla* étaient de bons amis. Le premier était marchand tandis que ce dernier était cultivateur et éleveur. *Yeng* profitait de son intelligence pour vendre ses denrées. En peu de temps, il devint très riche. Un jour un corbeau acheta l'un de ses boubous à crédit, promettant de régler la dette en trois jours de marché. Cependant le sixième jour du marché fut passé sans que le corbeau n'apparaisse. Ayant guetté son débiteur en vain, *Yeng* décida d'aller chez le corbeau pour reprendre son boubou mais lorsqu'il y fut arrivé, il remarqua qu'il y avait plusieurs corbeaux qui habitaient dans la même concession. Comme ils se ressemblaient comme deux gouttes d'eau, *Yeng*, en dépit de son

<sup>71</sup> Raconté par Zakari Balica, Charia, le 23/09/ 2004

intelligence, eut du mal à reconnaître le débiteur et ce dernier ne voulait pas se montrer non plus. *Yeng* s'en alla chez *Hakla* et le pria de l'aider à reconnaître son débiteur parmi la multitude de corbeaux.

Le lendemain au premier chant du coq, *Hakla* s'introduit dans la cour des corbeaux. Après la salutation d'usage, on lui demanda la raison pour une telle visite matinale. Il expliqua : « Le Bon Dieu m'a envoyé choisir un dirigeant parmi vous et la règle c'est que celui qui portera le plus beau boubou sera choisi comme chef ». En entendant les mots, tous les corbeaux coururent à leurs chambres, et en peu de temps, ils en revinrent bien habillés. Chacun d'eux voulait être choisi chef. A ce moment-là, *Yeng* qui se cachait derrière la case par le conseil de *Hakla* apparut. Il reconnut son débiteur par son boubou. On lui enleva le boubou en présence de sa famille et de ses voisins. Grâce à la sagesse de *Hakla*, *Yeng* avait pu reprendre son boubou. Ainsi *Hakla* la sagesse se montre plus expérimentée que *Yeng* l'intelligence.

## **2.2 Explication contextuelle du conte : « *Yeng* (l'intelligence) et *Hakla* (la sagesse) »**

Dans ce conte, on met en scène des personnages abstraits sous forme de *Yeng* qui signifie l'intelligence et de *Hakla* qui veut dire sagesse en *Dagaare*. Ce conte affirme la conception des *Dagaaba* selon laquelle il faut '*Hakla*' (la sagesse) pour que *Yeng* (l'intelligence) fonctionne bien. Autrement dit, pour que l'intelligence soit pratiquement utile pour un *dagao*, il faut qu'elle soit assortie de sagesse *dagara* aussi, c'est-à-dire de la connaissance des pratiques culturelles du pays. Chez les *Dagaaba*, il est très courant d'entendre les aînés gronder les enfants imprudents comme des adultes qui ne connaissent pas les mœurs *dagara* ; « tu ne connais que manger », « tu es né dans la 'brousse' » sont des étiquettes courantes qui désignent tels individus. Le mot « *muor* » veut dire « la brousse » qui est une métaphore pour « la diaspora ou l'étranger » tandis que le contraire, « *yiri* » signifie « le foyer », c'est-à-dire la terre natale qui représente le pays *dagara*. D'après la perception *dagara* donc, soit qu'on est né dans « la brousse », soit qu'on est né « au foyer ». Évidemment, Ceux qui sont nés et ont grandi dans le pays *dagara* jouissent d'une connaissance profonde des mœurs *dagara*. Etant un peuple agraire, on attribue la sagesse au cultivateur, car le cultivateur est censé représenter la véritable image d'un *Dagao* dans son cadre traditionnel. La culture de la terre est une tâche exigeante qui demande l'application d'une connaissance professionnelle.

Quiconque a pleinement maîtrisé les mœurs *dagara* est qualifié de héros culturel. Bien que le commerce et d'autres métiers soient pratiqués par les *Dagabaa*, ils ne sont pas considérés comme des métiers aussi importants et exigeants que les travaux champêtres.

Or, autrefois sur le continent africain, les principaux groupes ethniques avaient des traits distinctifs : on avait l'habitude de dire avec certitude que les *Asante* du Ghana et les *Zoulus* d'Afrique du Sud étaient des guerriers ; les *Haoussa* du Nigeria étaient des commerçants et les bergers de la région sahélienne étaient des nomades.<sup>72</sup> Les *Dagaaba*, en tant qu'un peuple agraire, considèrent la culture de la terre (*kuɔbu*) et l'élevage (*guolo*) comme les occupations les plus importantes du pays *dagara*. Ainsi les hommes, les femmes et même les enfants passent la plupart de leur journée aux champs pendant la saison pluvieuse (*siεo*). Dans cette société, un homme est respecté en raison de son rendement alimentaire notamment des graines et des tubercules mais aussi le bétail comme des vaches, des chèvres et des moutons. Avec une récolte appréciable, un homme arrive toujours à nourrir sans peine sa famille entière durant toute l'année. Cependant, l'élevage est pratiqué principalement pour des raisons socio-religieuses et commerciales. Autrefois, les volailles telles les poules étaient élevées pour des sacrifices rituels tandis que les pintades étaient destinées à la convivialité. Pour un *Dagao* donc :

L'élevage est indissociable de l'agriculture. Si l'homme *dagara* élève, c'est essentiellement en vue d'offrir aux dieux et aux esprits pour s'attirer leur bonne grâce dans sa vie sociale et dans ses exploitations économiques ; il élève aussi pour offrir aux étrangers de passage qui revêtent toujours un aspect de l'inconnu et donc un caractère sacré mystérieux.<sup>73</sup>

En outre, la source de protéine quotidienne provient de la pêche et des gibiers fournis par la chasse communale ou individuelle. En effet, toute la vie *dagara* avant toute chose, est étroitement liée aux cultures vivrières à tel point que chaque pratique, à cet égard, révèle un aspect de la coutume indigène. Cela explique pourquoi on place le fermier à un niveau plus haut dans la société *dagara*.

---

<sup>72</sup> SAM, Pratt et Bhély-Quenum, Olympe : « L'Afrique et ses peuples » in *Practical French*, Book 4, p. 43.

<sup>73</sup> Mukassa, Der, J. : *Sociologie des mutations dagara*, op. cit, p. 11.

### 2.3 Le voyage forme l'esprit

Bien que la sagesse *dagara* se manifeste à travers leurs activités socioculturelles, les *Dagaaba* croient qu'il faut voyager pour améliorer et élargir leur sagesse. Ainsi, parmi les *Dagaaba* souvent, on entend mentionner des noms tels que *Yonye* (voyager pour voir), *Yinye* (sortir pour voir), *Yobanzié* (se promener pour apprendre), *Kabiébayo* (n'apprendre qu'après avoir voyagé). Evidemment, tous ces noms sont des attributs du voyage et de l'apprentissage qui affirment la croyance *dagara* qu'il faut voyager pour augmenter ses connaissances et expériences. Le conte suivant illustre cette notion :

Il était une fois un homme que tout le monde considérait comme le plus sage du pays. Tous les gens le consultaient pour trouver des solutions à leurs problèmes. En principe, chaque visiteur au pays était conseillé par son hôte d'aller consulter ce savant unique. Cependant un jour, un *Karimadao*, c'est-à-dire un maître vint au village et comme d'habitude, son hôte lui conseilla d'aller consulter le savant. L'étranger, poussé par la curiosité, décida d'aller voir cet homme dont on parlait tant. Après la salutation d'usage, voici ce qui s'en suivit :

- J'ai entendu dire que vous êtes le plus sage du pays. Si c'est vrai, dites-moi, si vous n'avez jamais quitté cet endroit pour voir le monde au-delà du fleuve ?
- Que je sois un sage ou un imbécile ne vous concerne pas. Allez-vous-en !

Le *Karimadao*, qui fût provoqué par la parole de l'homme lui lança ce proverbe : « *Téjé Kaṇa gandao la téjé kaṇa bandakoora* » dont la traduction littérale est : « Le héros d'un pays est le chasseur de lézard d'un autre pays ». Ce proverbe correspond au proverbe français qui dit ; « Dans le pays des aveugles, le borgne est roi ». Quand l'étranger fut parti, le petit-fils de l'homme lui conseilla de réfléchir à ce que lui dit l'étranger. « L'étranger a peut-être raison » ajouta-il courageusement. L'homme, ayant beaucoup réfléchi, décida de suivre le conseil de son petit-fils.

Un bon matin il traversa le fleuve pour commencer son trajet. Lorsqu'il fut arrivé au premier village qui avait l'air d'être abandonné, il vit un *kontoma*, c'est-à-dire nain accroupi sous un arbre :

- Que fais-tu ici, petit ? Demanda, le voyageur.
- D'où venez-vous monsieur ? Vous devez être sans doute un étranger. Est-ce que vous n'avez pas d'yeux pour voir ? Suis-je petit ? Où a-t-on vu un petit de ce genre ? Vous devriez chercher à savoir pourquoi je suis seul ici. Eh bien, il me semble que depuis que vous êtes né, vous n'avez pas vu grand- chose.

Cependant, le nain lui donna de quoi manger et de l'eau pour se désaltérer. Le voyageur qui fut choqué par le discours du « petit » dit son adieu et continua toujours son voyage jusqu'au deuxième village. Là, il vit un groupe d'hommes assis sur un *dagbogli* (de longues branches d'arbre mort qui servent de bancs). Il s'approcha et après avoir échangé des salutations avec eux, on envoya une jeune fille chercher de l'eau fraîche pour lui. La jeune fille avait mis du temps à revenir et lorsqu'on lui demanda la raison pour le retard, elle s'excusa puis, expliqua qu'elle était en train de séparer l'eau d'hier de celle d'aujourd'hui. Cela explique pourquoi elle a mis du temps à revenir. En entendant ce que dit la jeune fille, l'étranger rétorqua que c'est impossible de séparer l'eau d'aujourd'hui de celle d'hier. La jeune fille lui répondit :

Vous êtes vraiment un étranger, monsieur. Si vous m'aviez demandé l'explication, vous auriez peut-être compris. Je vais vous expliquer cela quand même : Quand je suis entrée dans la case de ma mère, je n'y ai trouvé que l'eau chaude dans sa jarre d'eau aigre car elle venait d'y verser l'eau bouillante. J'ai couru donc chez ma tante et c'est là que j'ai pu trouver l'eau aigre et fraîche qu'il faut pour vous servir. Comme l'eau était dans sa jarre d'eau aigre, depuis hier, il a pu fermenter bien. Voici la raison pour laquelle j'ai mis du temps à revenir.

Le voyageur hocha silencieusement la tête ; ensuite, il remercia tous les gens et continua son voyage. Arrivé au troisième village, il assista à un spectacle étonnant : il vit trois puits situés côte à côte. L'eau du premier puits sautait et se versait dans le troisième, et celle du troisième à son tour sautait et se versait dans le premier ; les deux puits échangeaient l'eau d'une façon magnifique. Cependant, le second puits était à l'écart. L'étranger resta bouche-bée d'admiration et c'est le premier puits qui parla :

Ne soyez pas étonné, monsieur le voyageur. En voici l'explication : Quand j'étais sec j'avais demandé au deuxième puits de me prêter un peu d'eau pour subsister mais il a refusé. C'était grâce au troisième que j'ai survécu à la sécheresse. Le troisième à son tour s'était désaltéré chez moi quand la sécheresse avait franchi sa porte. C'est ainsi que tout avait commencé.

Au quatrième village il vit deux ânes. L'un avait été frappé par trois vilaines flèches, tandis que l'autre était frappé par une seule flèche. Contrairement à ce qu'on aurait pu penser, l'âne à trois flèches restait tranquille. Il broutait l'herbe comme si rien ne lui était arrivé, tandis que l'autre à une seule flèche supportait mal la douleur ; il hurlait, sautait et maudissait. Comme de coutume, l'étranger les salua et c'est plutôt l'âne à trois flèches qui répondit. Puis l'étranger lui demanda de lui expliquer ce comportement inattendu. Voici l'explication qu'il lui donna :

Moi, je suis de cette ville. Lui est un étranger qui séjourne parmi nous. Moi en tant qu'indigène, je supporte tout ce qui m'arrive ici. Mais quant à lui, la moindre chose qui lui arrive, il prétend que c'est parce qu'il est étranger qu'on le maltraite. Alors il supporte mal les malheurs. Vous remarquez que je suis frappé par trois flèches et pourtant je ne me plains pas malgré la douleur qui m'envahit. N'avez-vous jamais entendu que « le bouc qui bêle n'est pas celui qui a vraiment soif ? »

Notre voyageur ayant vu et ayant entendu des choses étranges, s'était convaincu qu'il avait encore beaucoup de choses à apprendre dans le monde. Il retourna chez lui beaucoup plus sage et plus expérimenté qu'il ne l'était auparavant.

#### **2.4 Explication contextuelle du conte : « Le voyage forme l'esprit »**

Dans la société traditionnelle *dagara*, les vieillards ou dans certains cas les hommes les plus âgés sont considérés comme les gens les plus expérimentés du quartier ou du village. Ce sont ces gens que l'on appelle les '*nungbera*'. D'ailleurs, celui qui avait beaucoup voyagé dans sa jeunesse est considéré comme étant imprégné de la connaissance du monde. Les gens sont toujours prêts à écouter ce dernier quand il prend la parole surtout quand il raconte des histoires d'autres pays. En fait ce sont de tels personnages que l'on appelle les sages du quartier.

Dans ce conte, le *marabout* qui a parlé à l'homme que tout le monde croyait être le plus sage de la ville est réputé être un individu d'une rare érudition. Il est très respecté dans les communautés africaines où l'Islam est la religion la plus pratiquée. On le prend pour être très expérimenté et les gens ont l'habitude de le consulter lorsque les circonstances l'exigent. Grâce à son expérience, il savait que l'homme dont il s'agit dans ce conte ne méritait pas la réputation dont il jouissait. Comment se dit-on le plus sage de la ville quand on n'a jamais quitté la lisière de son hameau pour voir ce qui se passe ailleurs ?

Un proverbe *dagara* dit ; « un enfant aveugle ignore le fait que ses collègues ont des yeux ». Ce proverbe nous conseille de ne pas être vaniteux même si nous pensons en savoir davantage. La signification de ce proverbe résume la portée philosophique du conte.

D'ordinaire, on aurait interprété comme un manque de respect de la part du petit- fils de l'homme pour avoir osé conseiller à son grand père. Mais les *Dagaaba* reconnaissent la *parenté à plaisanterie* (échange de plaisanteries entre personnes ayant des liens de la parenté) ainsi en profitait-il pour dire au grand père ce qu'il en pensait. La *parenté à plaisanterie* se pratique entre cousins. Tous les clans connaissent la parenté et la filiation dans la famille <sup>74</sup>: c'est-à-dire les enfants d'une femme de lignée patrilinéaire et les enfants des frères de la femme. La *parenté à plaisanterie* existe aussi entre grands parents et petit-fils matriarcaux et patriarcaux. Les gens, surtout les moins âgés, profitent de cette relation pour dire ce que normalement on aurait interprété comme relevant d'un manque de respect envers des personnes plus âgés que soi. Il existe également la parenté à plaisanterie entre quelques groupes ethniques au Nord du Ghana. Par exemple, il existe la parenté à plaisanteries entre les *Dagaaba* et les *Talensi*, les *Mossis* et les *Dagomba*, les *Sissala* et les *Kasena*. Les membres de ces groupes ethniques s'entendent si bien qu'il est très rare de les trouver en dispute, car aussitôt qu'on s'identifie, tout change en plaisanterie et on en finit par se serrer les mains.

Ce conte est comparable à l'œuvre satirique de Jonathan Swift *Les voyages de Gulliver* publié en 1726. Le sort de l'homme que tout le monde considérait être le plus savant dans la ville est comparable aux changements de taille de Gulliver lors de son second voyage à Brobdingnag pays de géants où il devient la marionnette d'une enfant géante. Au premier village, l'ignorance de notre voyageur était mise en cause lorsqu'il fut incapable de distinguer un nain d'un homme ordinaire. D'ailleurs ce petit être lui avait fait remarquer que comme il était la seule personne qu'il avait rencontrée dans la ville, la question aurait été « Pourquoi es-tu seule ? » non pas « où est ta mère ? » En premier lieu, la question présuppose qu'elle est enfant donc elle devait rester tout près de sa mère. Cette question posée par notre voyageur montre aussi que l'étranger ne s'était pas rendu

---

<sup>74</sup> B.S. Der, Mukassa : *Sociologie des mutations dagara ; colonisation et transformation sociale au pays dagara (1897-1957)* E.H.E.S.S., Paris, 1983, p.5.

compte du silence insolite de la ville qui normalement aurait bafoué un visiteur. Il est fort improbable de trouver une seule personne dans une ville entière surtout dans une communauté *dagara* où tout le monde vit ensemble, comme Mukassa l'a discerné : « Chaque unité résidentielle est composée de plusieurs unités de production [...] Chaque unité de production se compose d'un ou de plusieurs frères germains, leurs femmes, leurs enfants unis dans une même structure de production et de consommation »<sup>75</sup>

Même pendant la saison des pluies (*seio*) qui est marquée par une longue période d'activités champêtres très laborieuses, on confie les plus jeunes aux vieillards qui restent au foyer parce que tous les deux (les plus jeunes et les plus vieux) sont incapables de travailler sur les champs. Ainsi quiconque connaît les mœurs *dagara* comprendrait d'emblée que c'est bien anormal de trouver un enfant tout seul dans un endroit. On assiste également à un autre aspect de la croyance *dagara* démontré par la rencontre entre le voyageur et le nain. En fait, le nain que le voyageur a rencontré dans ce conte est une espèce de petit être ou de génie qu'on croit doué des pouvoirs magiques. Il apparaît fréquemment dans les contes de plusieurs peuples africains. Les *Haoussa* le nomment *Arijeni*. Chez les *Akan* on l'appelle *Mmoatia* et parmi les *Ga* il est connu comme *Attakuruma Guma*, car tel est le nom en *Dagaare*, comprend deux types de ce petit être. D'abord, un mauvais génie qui ne cesse d'importuner les adultes qui ont le malheur de s'égarer dans la brousse. Le deuxième, c'est une espèce bienveillante que l'on peut comparer à la fée dans les contes occidentaux. Celui-ci apparaît souvent aux gens qu'il veut aider. D'après la croyance *dagara*, normalement une personne qui a la chance de rencontrer un *guma* bien veillant selon l'état d'esprit de telle personne aurait, soit la chance d'être comblé de richesses, soit le don des médecines curatives. Le petit être dans ce conte appartient au premier type. Heureusement, il pardonne à notre voyageur parce qu'il est aussi ignorant qu'un enfant et d'après les croyances *dagara*, même les mauvais génies ne font pas du mal aux innocents.

Au second village, il avait trouvé un groupe d'hommes qui s'asseyaient sur le '*dagbogli*. Le '*dagbogli* comprend un tas de bois, en guise de bancs placés à un coin stratégique souvent en face d'un groupe de maisons ou sous un bouquet d'arbres dans chaque

---

<sup>75</sup> In « L'ambivalence de la production » cité dans Mukassa Der, *Sociologie des mutations dagara ; colonisation et transformation sociale au pays dagara (1897-1957)* E.H.E.S.S op. cit,p.7.

communauté *dagara*. C'est là que les hommes et les garçons se reposent après une journée chaude de travail laborieux. Le *dagbogli* sert aussi de lieu de palabre où les gens se réunissent pour débattre des problèmes d'une façon communautaire. C'est aussi autour du *dagbogli* qu'on accueille chaque nouveau venu au quartier. Cependant, si l'étranger n'est qu'un passant comme l'homme dans ce conte, on demande normalement à une femme ou une fille de lui apporter de l'eau pour qu'il se désaltère. Parmi les *Dagaaba*, l'eau qu'on sert à l'étranger est bien souvent un mélange d'eau fraîche de pâte de mil légèrement fermenté dans une jarre (*kohoo*). Après s'être désaltéré, le voyageur salue les gens, puis continue son trajet. Cependant, si l'étranger va rester au village même, on le désigne comme '*saandao*' (étranger) ou '*saan pɔga*' si c'est une femme et l'affaire ne reste pas là. On l'invite à boire du '*pito*' boisson populaire *dagara* à base de mil. La raison pour laquelle on sert l'étranger de cette façon est évidente. D'après un informateur, Asani, ceci est pour aider un étranger à se restaurer au cas où il n'avait pas mangé avant de se mettre en route. La société *dagara* comme beaucoup d'autres sociétés africaines des fois, a dû faire face aux vicissitudes de la vie, à savoir, la sécheresse, la famine et la pénurie. En de tels moments difficiles au pays *dagara*, les adultes peuvent rester à jeûn une journée entière. C'est pour dire qu'ils sacrifient la partie de leur repas pour s'assurer que tous les enfants aient de quoi manger. Il se pourrait donc qu'un étranger qui vient d'arriver dans un village se soit déjà affamé. Donc, le geste de lui servir à boire serait un geste bienvenu. Là aussi le voyageur qui prétendait tout savoir se montre très ignorant des coutumes *dagara* et de nouveau c'est un jeune, cette fois-ci, une jeune fille qui lui apprend ce qu'il faut dire en de telles occasions. Évidemment, le voyageur méconnaît même les simples actes de discours *dagara*.

A la troisième ville, l'interprétation du comportement des trois puits était une fois de plus un grand défi à la sagesse prétendue du voyageur. Le voyageur a toujours échoué dans la compréhension de la portée philosophique du spectacle bizarre, voire merveilleux. En fait, c'est grâce à l'explication donnée par le premier puits qu'il est arrivé à comprendre le spectacle.

Chez les *Dagaaba*, comme dans le cas de beaucoup d'autres groupes ethniques africains la vie communautaire est largement encouragée ; par conséquent, il n'y a pas d'individus mais une famille, un clan ou bien une communauté entière d'où l'expression *dagara* « *suntaa nuntaa* » (il faut s'aider et s'aimer). L'homme *dagara* s'entretient avec

son compatriote dans un cosmos où il n'existe qu'en communauté et pour la communauté. Cette vie communautaire est repérable dans toutes les pratiques sociales culturelles du peuple. On est toujours disposé à s'aider les uns les autres. Le malheur d'un individu, ainsi son bonheur, devient une affaire partagée par tous les membres de la communauté. Lors d'un deuil, par exemple, toutes activités individuelles sont suspendues et tout le monde va rester auprès de la famille du décédé pour soulager sa douleur. En effet, il y a plusieurs associations d'entr'aide mutuelle entre les gens de la même classe sociale, d'où les expressions *dagara kpetaa*, *kɔtaa* et *tietaa*. Bien que ces termes soient interchangeable, selon la partie de la communauté *dagara* où l'on se trouve, pour les *Manlaala*, un groupe de *Dagaaba* du Sud, le « *kpetaa* » s'emploie pour désigner les associations de femmes entraînant des obligations et des devoirs réciproques dans la même communauté *dagara*, tandis que le « *kɔtaa* » s'utilise exclusivement pour l'association d'agriculteurs, entre hommes ou garçons de différentes concessions dans une communauté. Cependant « *tietaa* » ou « *suntaa* » est un terme générique qui désigne n'importe quel type d'aide qu'on peut donner à un individu dans la communauté.<sup>76</sup>

De même, un individu qui se trouve dépourvu peut aller chez son voisin pour demander une assistance quelconque, comme nous apprenons du premier puits qui est le symbole du proverbe *dagara* qui dit : « *Daare ang kpare taa anan duuro taa* », c'est-à-dire, « *Les arbres qui sont proches se frottent les uns les autres* ». Cela n'implique aucunement que la société *dagara* encourage la mendicité ou la paresse. Bien contraire, si elle loue la vie communautaire, la solidarité, l'interdépendance et la diligence, elle condamne la paresse sans appel et sans équivoque. C'est pour expliquer que cette société valorise la vie en communauté. Le partage des biens reste toujours un trait unique du peuple et l'avarice est un défaut qu'on condamne sans réserve. L'adage *dagara* qui dit : « *Di i yon la kpi iyon* » qui signifie : « *Celui qui mange tout seul, meurt tout seul* » conseille aux gens de se montrer généreux envers les autres. Ceci nous rappelle la générosité de Nwakibie envers le jeune Okonkwo dans le contexte *ibo* lorsque celui-ci prie Nwakibie de lui prêter des grains d'igname pour commencer un nouveau champ :

Je suis venu vous demander de l'aide [...] J'ai défriché une ferme mais je n'ai pas d'ignames à semer. Je sais ce que c'est que de demander à un homme de confier ses ignames à un autre, particulièrement à notre époque [surtout en ce moment] où les jeunes hommes ont peur de

---

<sup>76</sup> Entretien avec Asani, un aîné de Zingu, un village près de Charia, Wa, le 14 avril, 2012.

travail dur. Le travail ne me fait pas peur [...] J'ai commencé à me défendre tout seul à un âge où la plupart des gens en sont encore à sucer le sein de leur mère.<sup>77</sup>

Les gens sont prêts à s'entraider. C'est-à-dire que celui qui demande une assistance doit s'en montrer digne de mérite pour pouvoir compter sur l'acte bénévole d'un autre. Okonkwo dans *Le monde s'effondre* d'Achebe, incarne la diligence dans la société *ibo* et comme dans la société *dagara* ; et ce trait de caractère éveille l'admiration de Nwakabie :

J'ai appris à être regardant [parcimonieux] avec mes ignames. Mais à toi, je peux te faire confiance. Je ne le sais rien qu'à te regarder. Comme disaient nos pères, on peut distinguer le maïs mur à son aspect. Je vais te donner deux fois quatre cents ignames. Va et préparer ta ferme.<sup>78</sup>

En revanche, le bénéficiaire d'un tel geste doit être prêt à rendre le même service surtout lorsque son bienfaiteur sera aussi dans le besoin. Cela va sans dire que celui qui s'isole comme le second puit risque d'être exclu du groupe, comme dit le proverbe congolais « *Celui qui ne veut pas vivre en société est sorcier* ». L'individualisme et l'égoïsme n'ont pas de place dans la société traditionnelle. C'est exactement ce que Sibiri a fait remarquer à ses cadets en s'adressant à Birama dans *Sous l'orage* de Seydou Badian :

A la ville les enfants disent 'moi' 'moi'. Ils ne parlent que d'eux. Nous faisons une bonne chose chez nous ; lorsque quelqu'un dit 'moi, moi, moi' nous l'envoyons à la ville. Il n'a plus d'amis parmi nous<sup>79</sup>

Au quatrième village les deux ânes étaient les hôtes du voyageur. L'âne est un animal important à cause de son utilité économique dans les communautés où il se trouve. Dans la zone sahéenne, on se sert de l'âne ou du taureau pour des activités diverses ; par exemple, le défrichage de la terre et le transport des denrées agricoles des champs aux destinations désignées. Dans des communautés qui manquent des réseaux routiers, certains se servent de l'âne pour faire la navette. Malgré son utilité économique, l'âne jouit aussi de la réputation d'être l'animal le plus têtue de tous les animaux domestiques. Il a l'habitude de s'égarer malgré tout l'effort par le maître de l'empêcher d'aller brouter dans les champs d'autrui. Bien souvent, on pardonne. Cependant, si le propriétaire de

<sup>77</sup> Achebe, Chinua : *Le monde s'effondre*, Présence africaine, op. cit, p. 31.

<sup>78</sup> Achebe, Chinua : *Le monde s'effondre*, Présence africaine, op. cit, p. 31.

<sup>79</sup> Badian, Seydou : *Sous l'orage*, Présence africaine, Paris, 1957, pp.117-1

l'animal néglige de le surveiller et il continue à aller brouter aux champs des autres, les victimes vont porter plainte au chef de la communauté. Le chef invitera le propriétaire de l'animal pour qu'il dédommage les victimes pour la perte de leurs plantes. En dépit de tous ces efforts dissuasifs, un membre de la communauté qui en a marre aurait raison de frapper l'animal s'il ne cesse pas de l'importuner. Cependant, le sort d'un âne dont on ignore le propriétaire est différent. Dès qu'on l'aperçoit sur le champ on essaie de le chasser de l'endroit, du moins pour la troisième fois. Mais quand on ne peut plus le supporter, on lui tire une flèche.

Chez les *Dagaaba* il est courant d'entendre les gens dire « *Dao nu buta, pɔga nu bunaahi* », qui se traduit comme, « *trois à un homme, quatre à une femme* ». Il s'agit ici d'une science de la numérologie. En générale, le numéro 3 est aperçu par les numérologistes comme un numéro fort dans les activités de l'être humain. De même, chez les *Dagaaba* on attribue les numéros 3 et 4 respectivement, à l'homme et à la femme. Cela explique pourquoi le *Dagao* traditionnel ne doit se venger qu'à après la troisième fois dans le cas d'un homme et la quatrième fois dans le cas d'une femme.

La portée morale ou philosophique de ce conte est qu'un étranger qui se sent mal à l'aise déjà ne doit pas se comporter à l'extrême. Cependant s'il le fait en transgressant, il n'aura pas de quoi se plaindre quand on lui fait un mauvais tour, car la pénalité appliquée à un étranger ou un indigène est le même

Le voyageur en avait assez. Il avait accepté son ignorance car l'explication qu'il avait reçue était aussi convainquante que les trois autres : Avec la dernière expérience, le voyageur est rentré chez lui. « *Ka bie ba yɔr, o koŋ baŋ dunɛɛ* » (Celui qui ne se promène pas ne connaîtra pas la vie », dit un adage *dagara*.

## **2.5 Le seul qui n'a pas tué son père**

*Tiehinye* ou *Tiehkye* sont des noms *dagara* qui invitent les gens à réfléchir avant d'agir. Ce conte *dagara* illustre ce phénomène :

Il y a de cela fort longtemps un chef vieillissant avait ordonné à tous les jeunes hommes de la famille royale de tuer leurs pères avant d'être considérés comme candidats possibles à la chefferie. En obéissant à cet ordre, tous les jeunes hommes ambitieux tuèrent leurs

pères sauf un jeune homme nommé Tiehikeye. Lorsque le chef fut convaincu que son ordre avait été bien exécuté, il se mit à demander aux jeunes hommes de faire l'impossible : il ordonna à chacun d'eux de se servir du sable pour fabriquer une corde dont il se servirait pour attacher son cheval de cérémonie. C'est ainsi qu'il tuait les jeunes hommes à tour de rôle car aucun n'arrivait à le faire. Quand vient le tour de *Tiehikeye*, il entra en secret consulter son père qui se cachait toujours au coin de sa chambre. Voici ce que lui dit le vieux : « Va demander au chef de te faire voir l'ancienne corde en sable pour que tu puisses mesurer la longueur de la corde que tu vas tisser ». Le lendemain matin Tiehikeye se présenta courageusement devant le chef et ses courtisans. Après les avoir respectueusement salués, toujours en s'accroupissant, il demanda au chef de lui montrer le reste de la vieille corde en sable pour qu'il puisse mesurer la longueur et la largeur de la corde qu'il lui ordonna de tisser. Contrairement à la réaction attendue du chef, il sourit, puis il s'adressa à Tiehikeye : « Toi, tu n'as pas tué ton père. Tu es donc le plus sage parmi tous les jeunes gens de la royauté. Je te nomme aujourd'hui mon successeur. En plus, je te donne la moitié de tous mes biens et mon enfant unique je te la donnerai en mariage ».

Il y a un adage *dagara* qui dit : « *Tiehikeye i la yeng bayna* », qui se traduit par : « il faut penser avant d'agir ». *Tiehikeye*, comme son nom signifie, avait réfléchi avant d'agir. Ainsi, il avait été récompensé pour sa sagesse.

## **2.6 Explication contextuelle du conte : « Le seul qui n'a pas tué son père »**

Dans son ensemble, l'intrigue de ce conte ne nous dit pas grand-chose concernant la coutume *dagara*. Néanmoins, il porte sur le thème de la sagesse d'un jeune homme dont le nom illustre son caractère (*Tiehikeye i*). Chez les *Dagaaba* surtout parmi le groupe *manlaala*, il y a la croyance que le nom que l'on donne à un enfant peut influencer sur son caractère. Citons Ansotinge à ce propos:

There are instances where the parents will name their child after an ancestor in the hope that the child will grow up to inherit certain admired qualities of the ancestor. The same reasoning applies to the practice whereby many Christians choose the name of a patron saint for their child at the christening ceremony.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Ansotinge, Gervase : *Wisdom of the Ancestors*, op. cit, p.58.

Traduction en français :

Des fois, les parents d'un nouveau-né lui donnent le nom d'un grandparent en espérant que l'enfant grandira pour hériter de certaines qualités admirables du grand parent. C'est pour la même raison que beaucoup de chrétiens nomment leurs enfants d'après un saint patron lors du baptême. (Notre traduction).

A cet égard, les *Dagaaba* nomment les enfants d'après de grands personnages. Parfois, quand un enfant qui vient de naître ressemble à un ancêtre, en raison de son physique ou d'autres traits, on confère à l'enfant le nom de l'ancêtre en question. Ce phénomène est étroitement lié à la doctrine de réincarnation.

R.F. McCoy, dans son ouvrage : *Great Things Happen* a affirmé qu'autrefois, la société *Dagaaba* avait connu des tyrannies.<sup>81</sup> Cependant ce conte ne cherche pas à nous raconter les méfaits de la tyrannie en général. Il s'agit d'un chef vieillissant qui cherche à choisir un leader pour lui succéder. Évidemment, cet acte de choisir un successeur par un chef titulaire ne cadre pas tout à fait avec la coutume *dagara*. Il est vrai qu'un chef peut, d'une manière ou d'une autre, proposer un héritier parmi les futurs candidats possibles ; mais c'est toujours la décision du peuple surtout de la porte royale dont il est le tour, en collaboration avec le *Tendamba*, qui décide. Ruth Benedict a remarqué un cas similaire lorsqu'elle avait fait une étude des contes *zuni* :

When themes in *Zuni* tales do not tally with *Zuni* culture the possible explanation lies in the following area — cultural lag, idealization of the past.<sup>82</sup>

Traduction en français :

Quand les thèmes des contes *zunis* ne cadrent pas bien avec la coutume *zuni*, l'explication possible que l'on peut donner à cette disparité pourrait être, soit l'écart culturel, soit l'idéalisation du passé. (Notre traduction).

Cette analogie peut être également appliquée aux contes *dagara* dont les thèmes ne cadrent pas avec la coutume du peuple. Cependant, l'acte de supprimer un parent proche tel qu'un père ou un fils pour des raisons ambitieuses n'est pas singulier. Historiquement, on peut citer des exemples lorsque certains individus se sont trouvés dans des situations pareilles. Au chapitre 5 verset 6 du livre des Rois dans la Bible, Absalom se révolta contre son père David mais enfin, David, malgré lui, devait l'éliminer.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> McCoy, Remigius : *Great Things Happen*, op. cit, pp. 35-36.

<sup>82</sup> McCoy, Remigius : *Great Things Happen*, op. cit, pp. 35-36.

<sup>83</sup> *Good News Bible*, 37M African Society Service, UBS Africa.

Or, le thème central de ce conte porte sur la sagesse, *Hakla* démontré par *Tiehikyε*, le seul jeune homme qui avait atteint le niveau de sagesse qu'il fallait, pour mener son peuple. Au sein de la société *dagara*, il est d'usage d'entendre les gens dire que « *l'intervention d'un enfant prodige peut tout sauver* ». Étymologiquement, cet adage a son origine dans un conte *lo-dagara*. Dans ce conte, il s'agit d'un homme qui avait volé un bœuf appartenant à son voisin. Après avoir dépouillé le bœuf de ses abats, il alla laver la peau de l'animal dans un marigot à deux pas de son foyer. Pensant que la bête s'était égarée, le propriétaire et ses compagnons cherchèrent l'animal jusqu'à la demeure du scélérat. Il n'y avait trouvé que la fille de celui-ci et quand ils lui avaient demandé où son père était, elle leur répondit que son père était allé au marigot pour nettoyer la peau de la vache (*naa gan pεgbu*). Sans perdre de temps, les hommes se dirigèrent vers le marigot mais quand l'escroc les vit s'approcher il cacha la peau de la vache sous les herbes à proximité de la rive. Ils l'accusèrent quand même et ils l'emmenèrent au chef du village.

Le chef fit appeler la jeune fille pour confirmer ce qu'elle avait dit. Ayant maintenant compris que le sort de son père serait déterminé par son témoignage sur le méfait, la jeune fille réfléchit très vite et lorsque le chef lui posa de nouveau la question, elle répondit « J'ai dit que mon père était allé au marigot se laver '*igan pεgbu*' ». Étant fort astucieuse, la jeune fille a su profiter des sonorités de la langue *dagara* pour substituer *igan pεgbu* (littéralement, laver le corps) à *naa gan pεgbu* (nettoyer la peau de vache). Croyant qu'ils n'avaient pas bien entendu ce que la fille leur avait dit, les hommes s'excusèrent et le père de la jeune fille fut libéré. Ainsi, l'homme avait été sauvé grâce à la sagesse de sa petite fille.

En refusant de tuer son père comme l'avait ordonné le chef, *Tiehikyε*, comme la petite fille astucieuse du conte, s'était montré plus sage que ses collègues qui avaient obéi à l'ordre du chef. Il y a un proverbe *dagara* qui dit : « *Nεngboη nuore nyuuro kyε o yelyεga ba nyuuro* », qui se traduit par : *bien que la bouche de l'ainé sente mauvais, les mots qui en sortent sont pleins de sagesse*. En culture *dagara*, l'âge est bien respecté et donc les vieux sont des sages et les sages sont les détenteurs de la tradition. Tout ce que fait l'aîné et tout ce qu'il dit se trouve résumé dans le conte et le proverbe. Lorsqu'il parle, tout le monde l'écoute. Même quand un jeune prétend connaître quelque chose, il trouve bon de se taire quand son aîné prend la parole, et n'intervient pour parler que quand on lui donne la parole. Cela ne veut pas dire que la tradition *dagara* n'ait pas d'égards pour les moins

âgés. Ceci convient à l'affirmation de Kourouma qu'en Afrique noire, le discours a son procès :

La palabre africaine possède son rituel. Le villageois le plus âgé — on l'appelle aussi le vieux, l'ancie — préside la palabre dont les mécanismes sont rigoureusement codifiés. Chacun ensuite intervient selon son âge. Le benjamin parle le premier. Après lui intervient celui qui le suit en âge, et ainsi de suite jusqu'au vieux qui s'exprime le dernier.<sup>84</sup>

Dans l'ordre naturel des choses, un père représente l'aîné le plus proche, une coutume selon laquelle un fils *dagara* peut consulter ses ancêtres. Cela explique la raison pour laquelle chez certains *Dagaaba* traditionalistes on trouve un autel ancestral (*Saa kpin daa*) littéralement, *le bâton de l'esprit paternel* aux coins de la chambre individuelle, dédiée à la révérence des esprits ancestraux. *Tiehikyε*, en refusant de tuer son père comprend l'intention du chef par rapport à ses collègues qui se montrent très enfantins et irrationnels car on ne s'attend pas d'un fils qu'il veuille tuer son père afin de lui succéder. Il comprend qu'un père, dans le contexte *dagara*, représente un soutien moral, un révélateur des secrets claniques et de tous les chemins à parcourir quand on cherche à réussir dans la vie. Bref, il aura besoin du conseil du père au moment propice. En fait, c'est ce qui explique le secret de son succès. En refusant donc de tuer son père, comme l'avait ordonné le chef, *Tiehikyε* se montre plus sage par rapport à ses collègues qui avaient obéi à l'ordre insensé du chef. Il y a un proverbe *dagara* qui dit, « *danbole ba taa tega* », que l'on traduit littéralement comme : *Un idiot n'aboutit à rien*.

## 2.7 *Yeng-gaa-naa* (plus sage que le chef)

Avant de raconter l'histoire de *Yeng-gaa-naa*, écoutons ce que Dannabang Kuwabong a dit à propos de ce conte :

Le conte de *Yeng-gaa-naa* est dérivé du nom du héros du conte (plus sage que le chef). Ce conte a sa racine dans une tradition ancienne de tous les groupes linguistiques de Mole-Dagbane. Il est considéré comme l'un des meilleurs contes *Dagaaba*. En fait, chaque enfant *dagao* doit apprendre, comprendre et savoir le réciter par cœur. La nuit des contes, le conte *Yeng-gaa-naa* est normalement le premier ou le dernier conte à être raconté.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Kourouma, Ahmadou : *Le Grand livre des proverbes africains*, Presses du Châtelet, Paris, 2003, p. 7.

<sup>85</sup> Kunwabong Danabang : *A collection of Dagaaba folktales*, Woeli Publishing Services, Accra, 1992, p.1.

Il s'agit dans ce conte d'un tyran qui a été dompté par un gosse plus sage et plus malin que lui. Voici ce qui s'est passé :

Il était une fois un tyran qui avait demandé aux pauvres villageois d'amener chaque nouveau-né à son palais pour qu'il lui donne un nom. Chaque fils qui avait été emmené chez lui était tué et jeté dans la rivière. Comme le chef *Tamaa* était aussi méchant et brutal qu'un lion affamé, personne n'osait le contredire. Dans le même village, vivait un couple qui avait perdu leur deuxième fils des mains sanglantes de *Tamaa*. Or, la femme venait de mettre au monde leur troisième fils. Cependant, tout le monde était triste car on savait à coup sûr que le bébé subirait le même sort que les autres. Alors que le couple s'apprêtait à envoyer le bébé chez *Tamaa*, l'enfant qui avait l'air aussi normal que n'importe quel bébé surprit ses parents lorsqu'il parla :

- Où m'envoie-t-on
- Chez *Tamaa*, le chef du village
- Pourquoi?
- Pour qu'il te donne un nom
- Cela ne vaut pas la peine d'y aller. Je m'appelle *Yeng-gaa-naa*.

Ses parents après avoir hésité un moment décidèrent de le cacher au coin de leur case à l'insu du chef *Tamaa*, le tyran. Lorsque *Yeng-gaa-naa* avait douze ans, un beau matin, il échappa de la case pour aller chasser des lézards en compagnie de ses collègues.

Lorsqu'ils furent près du palais, le chef entendit mentionner le nom de *Yeng-gaa-naa*. Ce nom le choqua et il voulait tout de suite connaître lequel des enfants s'appelait *Yeng-gaa-naa*. Il fit donc appeler tous les garçons et voici ce qui s'en suivit :

- Qui parmi vous s'appelle *Yeng-gaa-naa* ?
- C'est moi,
- Qui t'a donné ce nom ?
- Moi-même.
- Est-ce que tu comprends le nom ?
- Oui.
- Qui sont tes parents?

*Yeng-gaa-naa* lui dit les noms de ses parents. Le chef *Tamaa* resta immobile pendant quelques moments, puis, il disparut dans son énorme palais en pensant à une façon propice de punir ce garçon qui avait osé le défier. Il jura de lui apprendre une leçon.

Un jour, lorsque les parents de *Yeng-gaa-naa* furent partis au champ laissant derrière eux *Yeng-gaa-naa* prendre charge de la maison, un groupe de bergers nomades assoiffés vint lui demander de l'eau pour se désaltérer. *Yeng-gaa-naa*, pour démontrer sa générosité leur ajouta unealebasse d'arachides et quelques tubercules d'igname. Les bergers, en revanche, lui donnèrent une vache et quelques œufs de pintades sauvages qu'ils avaient ramassées en cours de route dans la brousse.

*Yeng-gaa-naa* trouva bon d'augmenter le nombre de son bétail. Il avait besoin donc d'un bœuf. En ce temps là, ce fut le chef *Tamaa* seulement qui possédait du bétail dans la ville. Mais, il les renfermait dans une palissade. *Yeng-gaa-naa* était obligé d'aller prier le chef de lui prêter un bœuf pour une durée de trois ans. Le Chef *Tamaa* considéra cette demande comme une occasion de l'avoir. Il lui donna l'un de ses gros bœufs sans la moindre objection. *Yeng-gaa-naa* tout content, remercia le chef et retourna chez lui avec le bœuf. A la fin de la troisième année, *Yeng-gaa-naa* retourna le bœuf au chef. Il accepta l'animal puis ordonna à *Yeng-gaa-naa* d'amener tout son bétail au palais. Il prétendit que c'était plutôt son bœuf qui les avait mis bas. *Yeng-gang-naah* fut obligé de lui obéir. Quelques semaines après cet incident, *Yeng-gaaa-naa* se réveilla très tôt le matin. Il se rendit près du palais où se trouvait un baobab gigantesque qui portait fruits. A ce moment- là, le chef était encore au lit. *Yeng-gaa-naa* sous prétexte de cueillir les fruits de l'arbre, lançait des pierres d'une manière agaçante sur le toit du palais. Ce bruit incessant réveilla le chef qui sortit pour affronter l'auteur du méfait :

- Petit idiot, que me veux-tu ? Pourquoi me déranges-tu ce grand matin ?
- *Mba naa*, je vous demande pardon. C'est mon père qui a donné naissance à un bébé au cours de la nuit et ce matin, ma mère m'a chargé de cueillir des fruits de baobab pour qu'elle lui prépare de la bouillie.
- Ah toi, petit imbécile ! Où a-t-on jamais vu un homme enfanter ?
- Ahaa ! *Mba naa*. Si un mâle ne peut pas enfanter, comment est-il donc possible que votre bœuf produise tout le bétail que vous m'avez ôté ?

Le chef se sentit vaincu, car il venait de découvrir qu'il fut tombé dans le piège du petit *Yeng-gaa-naa*. Honteux et confus, il fut obligé de retourner tous les animaux qu'il avait pris au garçon. Pour la première fois de sa vie, quelqu'un avait osé l'humilier.

Une semaine après, lorsque *Yeng-gaa-naa* fut parti à la vallée pour veiller sur son bétail, le chef *Tamaa* fit appeler la mère du garçon au palais. Puis il lui désigna du doigt une grande corbeille pleine de mil :

- Je veux que tu transformes ce mil en *pito* avant que le soleil ne se lève demain. Si non, je couperai la tête à ton petit idiot.
- *Mba naa*, je vous en pris, vous savez bien que c'est impossible de brasser du *pito* avec du mil sans le faire convertir en malte. Ce processus prend au moins six jours... (Tout en larmes)
- Je veux ce mil converti en *pito* avant la levée du soleil, file-toi !

Lorsque *Yeng-gaa-naa* fut de retour, il trouva sa pauvre mère en larmes :

- Mama, qu'est-ce qui ne va pas ?
- Le chef m'a demandé plus que je ne peux donner. Il m'a demandé de me servir du mil pour brasser du *pito* avant la levée du soleil demain.

*Yeng-gaa-naa* la consola. Ensuite, il se dépêcha à la cuisine et en sortit portant une poignée de grains de calebasse. Il courut au palais et bientôt se trouva devant le chef : « *Mba naa*, ma mère m'a envoyé vous rendre ces grains de calebasse. Elle dit qu'elle attend jusqu'à ce que vous transformiez ces grains en calebasse dont elle se servira pour brasser votre *pito* ». Une fois de plus, le chef *Tamaa* fut vaincu. Ne trouvant plus rien à dire, il fit demander à la mère de *Yeng-gaa-naa* de retourner le mil. Cependant, le chef *Tamaa* ne se laissa pas dompter par un gosse. Il s'évertuait à chercher d'autres façons de lui donner une leçon. Il passait des nuits blanches afin de trouver un moyen approprié de l'appivoiser.

Une nuit, il fit appeler *Yeng-gaa-naa* chez lui. Il lui montra un taureau tout enduit de beurre de karité en disant : « Prends charge de ce taureau. Je ne veux pas que le beurre fonde du corps. Je veux l'engraisser pour la fête de *Zumbenti*. Va le surveiller dans la vallée où le soleil ne se lève pas. Gare à toi si le beurre fond du corps de l'animal »

Lorsque *Yeng-gaa-naa* fut arrivé à la maison, il demanda à sa mère de lui préparer du *bombo* au plus vite. Le lendemain matin avant que le soleil ne se lève, *Yeng-gaa-naa* versa le *bombo* dans sa gibecière. Il alla s'asseoir sur une petite colline. Le lever de soleil vit *Yeng-gaa-naa* en train de manger le *bombo* avec plaisir :

- *Yeng- gaa- naa*, que mangez-vous ce matin ?
- Je mange du *bombo* délicieux que ma mère vient de me préparer
- Laissez-moi en goûter pour voir si c'est vraiment délicieux.
- Entrez dans le sac et mangez à votre faim.

Aussitôt que le soleil fut entré dans le sac, *Yeng-gaa-naa* ferma le sac. Puis, il l'envoya chez ses parents et le cacha au coin de la chambre. Cependant, il fit un petit trou sur le sac, assez petit pour laisser sortir une petite lueur du soleil chez ses parents. Comme le soleil fut emprisonné dans le sac, le monde se plongea dans une obscurité impénétrable sauf dans la petite case de *Yeng-gaa-naa* et sa famille. Ainsi *Yeng-gaa-naa* arriva à faire sortir le taureau du chef, pour brouter des herbes sans que le beurre de karaté ne fonde. Après trois jours de cette obscurité inconcevable, le chef convoqua une réunion au palais. Il invita tous les sages et les magiciens les plus redoutables du pays à trouver la cause et ensuite, le remède de la disparition du soleil.

Après une longue délibération qui ne donnait aucun résultat positif, l'un des notables du village informa le chef que sa femme l'informa qu'elle avait vu le soleil briller sur la maison de *Yeng-gaa-naa* et de ses parents. On fit appeler *Yeng- gaa-naa* pour expliquer comment il arriva à avoir du soleil chez lui. Lorsqu'on lui donna la parole, il dit :

Il y a trois jours que *Mba naa* m'a convoqué au palais. Il m'a donné un taureau tout enduit de beurre de karité. Il m'a demandé de prendre charge de l'animal et de m'assurer que le beurre de karité ne fonde pas. Vous savez qu'il est impossible de surveiller cette bête dans de telles conditions sans courir le risque de déplaire à *Mba naa*. Pour me sauver la vie, j'ai emprisonné le soleil dans mon sac. Au moment où je parle, le soleil se trouve chez moi. Si j'ai commis un crime, je vous demande pardon, sages du village.

Aussitôt que *Yeng- gaa-naa* avait terminé sa parole, tout le monde se tut. Le chef *Tamaa* resta immobile pendant un moment. Puis il coupa le silence : « Petit, va libérer le soleil, et retourne le taureau au palais ».

Deux ans après cet incident, le chef appela *Yeng-gaa-naa* à son palais. Ensuite, il lui dit : « Petit, comme tu es très intelligent, je veux que tu mènes mon fils unique au chef de *Lagmwaa*. Tu seras son porte – parole. Je te payerai dès que tu seras de retour ». *Yeng-gaa-naa* accepta la demande du chef. Cependant, le chef *Tamaa* avait déjà envoyé des gens armés en avant pour se cacher près de la route où *Yeng-gaa-naa* et son fils allaient passer. Il leur ordonna de tuer celui qui serait le mieux habillé. On a donné à *Yeng-gaa-naa* les plus beaux habits royaux. Lorsque les deux voyageurs se trouvèrent assez loin du village, *Yeng-gaa-naa* parla au Prince :

- Écoutez, mon cher Prince. Est-ce que vous vous rendez compte que *Mba naa*, a commis une faute ? Comment diable, oserai-je m’habiller plus beau que mon prince ?
- C’est vrai, moi-même j’allais protester. Mon père devait être ivre. Sinon, comme peut-il commettre une telle erreur ? Vite, échangeons les habits.

Les deux garçons échangèrent les habits. Quand ils furent arrivés à l’endroit où se cachaient les gens, ce fut plutôt le fils du roi qui avait été tué. On lui coupa la tête et on l’envoya au chef. Dès qu’il avait vu la tête de son fils, il sut que *Yeng-gaa-naa* était encore en vie. Il pleura son fils unique et jura de venger sa mort.

Une semaine après la mort de son fils, le chef demanda à ses esclaves de creuser un grand trou au milieu du palais. *Yeng-gaa-naa*, toujours prévoyant, était au courant de ce nouveau projet. Lui aussi, se mit à creuser un trou depuis la case de sa mère jusqu’au point où se termina le trou qu’on creusa au centre du palais. Personne n’était au courant du trou que *Yeng-gaa-naa* creusa jusqu’au palais sauf ses parents. Il cimentait le trou. Ensuite, il entra dans le trou, et rampa jusqu’au palais pour espionner et entendre tous les secrets du chef.

Le chef *Tamaa* organisa une célébration lors de la fête de *Zumbenti* et *Yeng-gaa-naa* était l’invité d’honneur. Le chef *Tamaa* demanda à chacune de ses six femmes de brasser du *pito* et de s’apprêter à faire ce qu’il allait leur demander. *Yeng-gaa-naa* avant de partir au palais, demanda à sa mère de vider tous ses pots et de s’apprêter à les remplir de boisson. *Yeng-gaa-naa* délibérément y arriva en retard. Comme il était l’invité d’honneur, un siège spécial fut réservé au centre du palais à son intention. Lorsqu’il fut introduit dans le palais, on le mena au siège et aussitôt que ses fesses s’étaient posées sur

le siège, il submergea et tomba dans le trou. Il courut très vite et apparut dans la case de sa mère. Cependant, le chef *Tamaa*, en croyant que *Yeng-gaa-naa* se trouvait coincé dans le trou, demanda aux femmes d'y verser du *pito* chaud. Vite, chacune des six femmes vida son pot gigantesque du *pito* brûlant dans le trou. La boisson coulait jusqu'à la case de la mère du sage *Yeng-gaa-naa*. Ainsi, il aida sa mère à remplir de la boisson tous les pots qui se trouvaient dans la maison.

*Yeng-gaa-naa* resta caché dans la case de sa mère jusqu'au lendemain. Il fit inviter le chef et ses femmes en qualité de convives d'honneur à boire du *pito*. Le chef ne croyant pas l'émissaire, envoya l'un de ses courtisans d'y aller vérifier si *Yeng-gaa-naa* était vraiment en vie. Lorsqu'il fut arrivé à la case de la mère de *Yeng-gaa-naa*, il le trouva entouré de tous ses amis et voisins, buvant du *pito* et échangeant des plaisanteries. Il retourna auprès du chef et affirma que *Yeng-gaa-naa* était toujours en vie. Le chef lui coupa la tête tout de suite. Puis, il envoya un autre émissaire, lorsque ce dernier retourna avec le même message, le chef lui coupa la tête aussi. Ce fut ainsi qu'il coupa les têtes de tout son entourage.

Enfin, il décida d'aller vérifier lui-même. Quand il fut arrivé dans la cour de *Yeng-gaa-naa* et de ses parents, il aperçut *Yeng-gaa-naa* bien habillé, en train de boire du *pito* avec ses amis. *Tamaa*, très choqué et agacé, retourna chez lui. Il se donna la mort dans l'obscurité de sa chambre.

Grâce à la sagesse du petit *Yeng-gaa-naa*, un tyran brutal avait été dompté et les pauvres villageois étaient libérés de l'esclavage.

## **2.8 Explication contextuelle du conte : « *Yeng-gaa-naa* »**

Dans son ouvrage intitulé : *La sagesse Dagara : Anthroponymie*, L'Abbé Jean-Baptiste Somda explique comment la sagesse *dagara* transparait à travers les noms que les *Dagaaba* donnent aux enfants.<sup>86</sup> Le nom *Yeng-gaa-naa* signifie « plus intelligent que le chef ». Cependant cette fois-ci, c'est l'enfant lui-même qui s'est donné ce nom, évidemment pour défier la tyrannie du chef.

---

<sup>86</sup> Somda, Jean-Baptiste : *Sagesse dagara, Anthroponymie dagara*, Koumi, 1977, P. 54.

Les mythes de beaucoup de nations du monde entier parlent d'un héros né avec des pouvoirs surnaturels. Un exemple d'enfant né avec des pouvoirs surnaturels provient de l'*Épopée de Mwindo* du groupe ethnique *Banyanga* du Congo. Dans une louange chantée pour avertir ses adversaires, le petit *Mwindo* qui a commencé à marcher dès qu'il est né, a ceci à dire à son père *She-mwindo*, tyran reconnu : « Tenez ! Vous êtes faible contre *Mwindo*. *Mwindo* Le petit qui vient d'être né. Regardez bien, il marche. Oh mon père, vous me dédaignez ...*Mwindo* ira où il veut ». <sup>87</sup>

L'épopée de *Beowulf* transcrite en dialecte du Saxon occidental raconte comment le héros, le jeune *Beowulf* imbu de pouvoirs extraordinaires, est arrivé à dompter le monstre *Grendel* dans une bataille effrayante qui s'est déroulée sous l'eau. Autrefois, le monstre *Grendel* terrorisait l'empire danois du roi *Hrothgar*. C'est grâce aux pouvoirs surnaturels de *Beowulf* que la mère du monstre *Grendel* qui cherchait à venger la défaite de son fils est également tuée pour la libération totale du royaume. <sup>88</sup>

Ainsi *Yeng-gaa-naa*, comme *Beowulf*, est devenu libérateur de son peuple. De même *Kirikou et la sorcière* est un conte sénégalais dont le héros, le petit *Kirikou*, est un enfant qui parle dans le ventre de sa mère. Il est né dans une ville où régnait une sorcière farouche, *Kariba*, qui terrorisait les habitants de la ville. Mais *Kirikou*, dès qu'il est né, est allé délivrer son peuple de l'emprise maléfique de la sorcière <sup>89</sup>.

Pour échapper à la tyrannie et à l'oppression des chefs *dagomba* et des *Mamprusi* du Ghana, les *Dagaaba* ont dû émigrer vers l'Est pour s'installer dans leur pays actuel. <sup>90</sup> Dès lors, ils ont préféré rester acéphales dirigés par les *Tendamba*. D'après R.F McCoy, ce n'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle que la chefferie était ré-introduite par l'administration coloniale. McCoy postule:

The *Dagaaba* had come originally from North-Eastern Ghana, from among the *Mamprusi* and the *Dagomba* tribes. They had migrated westwards some three or four centuries earlier, out of discontent with the oppression and exactions of the *Mamprusi* and *Dagomba* chiefs. So strong had been their discontent that when they reached their new home, they vowed not to have any chiefs ever again". <sup>91</sup>

<sup>87</sup> Biebuyuck, Daniel, Mateene, Kahombo: *The Mwindo epic from Banyanga (Congo Rep)*, University of California Press, Los Angeles, 1969, p.65.

<sup>88</sup> Ian Ousby : *Beowulf*, The Cambridge Guide to Literature in English, 199, pp. 76-77.

<sup>89</sup> Anne Godin : *Promotion, 2003-2005, les contes illustres jeunesses*, op.cit, p.101.

<sup>90</sup> Tuurey Gabriel : *An introduction to Mole-speaking community*, Wa Catholic Press, Wa, 1982, p.12.

<sup>91</sup> McCoy Remigius, *Great Things Happen*, op. cit, pp. 35-36.

Traduction :

« Les *Dagaaba* avaient originellement émigré de l'Est du Ghana, parmi des tribus *mamprusi* et *dagomba*. Ils avaient émigré vers l'Ouest trois ou quatre siècle auparavant pour fuir la dictature et l'exaction des chefs *mamprusi* et *dagomba*. Tel fut leur mécontentement que lorsqu'ils arrivèrent à leur demeure actuelle, ils jurèrent de ne plus jamais avoir de chefs ». (Notre traduction).

A cet égard, l'institution de la chefferie au début était mal acceptée par les *Dagaaba*. Néanmoins, avec le soutien militaire et la protection de l'administration coloniale, la chefferie est demeurée jusqu' à nos jours. Cette affirmation, bien qu'elle soit contredite par certains savants *dagara* tel que Dannabang (1992), est encore vraie dans une certaine mesure car le colonialisme en Afrique a eu une influence indéniable sur l'institution de chefferie. A ce propos, Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme* déclare : « Je fais l'apologie systématique des sociétés<sup>92</sup> détruites par l'impérialisme. C'étaient des sociétés démocratiques, toujours ; c'étaient des sociétés coopératives, fraternelles ». <sup>88</sup>

Cependant, notre recherche nous révèle que le conte de *Yeng-gaa-naa* est bien connu parmi tous les groupes ethniques *Mole-Dagomba* au Ghana, au Burkina Faso et au Nord-est de la République de Côte d'Ivoire. Cette révélation nous donne à croire que le conte de *Yen-gaa-naa* précède l'immigration des *Dagaaba* à l'endroit actuel où ils sont installés. Ce conte aurait été composé par les opprimés à l'époque, afin de critiquer les exactions et l'oppression des chefs *mamprusis* et *dagomba*. Il se pourrait alors que ce soit plutôt la version *Dagaaba* du conte de *Yeng-gang-naa* qui critique le pouvoir donné au chef non légitime par le maître colonial. Ceci pour leur rappeler la dictature qu'ils ont fuite un ou deux siècles auparavant. Mukassa définit le lien entre le chef et le maître colonial : « Ils (les colonisateurs) ont encouragé le respect pour l'autorité des chefs et ont tiré profit de cette autorité bien hiérarchisée et centralisée ». <sup>93</sup> Cette affirmation nous rappelle le système anglais d'administration coloniale dit *Indirect Rule*, installé par le gouverneur colonial, Lord Lugard, dans quelques pays anglophones d'Afrique y compris le Ghana et le Nigéria du Nord. Conformément à ce système, le colonisateur s'appuyait sur chefs autochtones pour administrer des colonies. Ainsi, dans quelques cas, il imposait certains chefs aux indigènes à son gré. Comme l'affirma le père Djigui dans *Sous l'orage* ; « Un chef qui fait trembler est comme une grande pierre qui barre une piste » <sup>94</sup>.

<sup>92</sup> Césaire, Aimé : *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris, 1955, p.21.

<sup>93</sup> Mukass Der J. : *Sociologie des mutations dagara (1897-1957)* op. cit, p.115.

<sup>94</sup> Badian, Seydou : *Sous l'orage*, op. cit, p.92.

Dans le conte de *Yeng-gaa-naa*, il s'agit de la critique d'un tyran par un jeune protagoniste qui est plus malin et plus sage que le tyran. D'un côté, *Yeng-gaa-naa* représente les valeurs de la tradition ; de l'autre côté, le chef *Tamaa* symbolise l'absolutisme dont chaque acte cherche à renverser l'échelle des valeurs *dagara*. Ce conte appartient à la catégorie de *Schwank-Märchen* d'Hermann Bausinger<sup>95</sup>; une situation conflictuelle dans laquelle s'opposent deux camps qui cherchent à déjouer l'un l'autre pour des raisons personnelles dans le cas du chef ou pour le souci communautaire représentée par le petit *Yeng-gaa-naa*. Cet antagonisme s'est déroulé à travers chaque défi que le chef a donné à *Yeng-gaa-naa*. Tous les aspects du comportement du chef démontrent un abus du pouvoir absolu. En revanche, *Yeng-gaa-naa*, le petit sage, sous prétexte de demander le soutien ou la coopération du chef, lui pose un plus grand défi que celui du chef et invariablement, le chef n'a d'autre choix que de se retirer.

La présence du sage *Yeng-gaa-naa* dans la communauté n'attire l'attention du chef que quand celui-ci a entendu l'un des camarades de *Yeng-gaa-naa* appeler le nom « *Yeng-gaa-naa* » lors de la chasse de margouillats près du palais. Autrefois, dans le pays *dagara* les enfants avaient l'habitude de chasser les margouillats dans les voisinages. Quand ils estimaient qu'ils en avaient tué assez, ils s'assemblaient sous un grand arbre où ils les faisaient cuire. Selon la coutume, ce fut toujours le plus effronté parmi eux qui avait droit à la queue du reptile, la portion considérée la plus savoureuse. La chasse des lézards et des rongeurs tels les rats est une activité qui apprend aux enfants *dagara* l'art de la chasse traditionnelle. Le margouillat est un reptile très connu en Afrique surtout dans la zone sahélienne ; aussi figure-t-il dans les contes et proverbes de nombreuses sociétés africaines. Chez les *Dagaaba*, on raconte que le margouillat, ayant effectué une tâche qui fait de lui le héros de la communauté, était convié à devenir chef. Il remercia les villageois pour ce geste bénévole. Puis, Il voulait savoir s'ils avaient sollicité l'opinion des enfants de la communauté. Les villageois lui dirent qu'il n'y avait rien à craindre de ce côté-là, comme c'était une affaire sérieuse, qui n'avait rien à faire avec les enfants. Moins convaincu, le lézard accepta quand même le poste. Dès qu'on lui conféra le titre, un groupe d'enfants apparut sur les lieux, « le voilà ! » cria l'un d'eux à ses collègues, et en un clin d'œil, une pierre fut catapultée en la direction du nouveau chef ; craignant le pire,

---

<sup>95</sup> Bausinger, Hermann : "Bermer Kungen Zum Schwank Sein Formtypen" *Fabula*, 9 (1967) 118-136.

le margouillat bondit du « trône » et s'échappa au plus vite sur le toit de la case approximante sans attendre l'intervention des parents des enfants.

Dans ce conte, le chef a ordonné que chaque nouveau-né soit amené chez lui pour qu'il donne un nom au nouveau-né. Cet ordre est une contradiction fondamentale de la coutume *dagara*. D'habitude c'est le chef de la famille, normalement, le grand-père ou le grand frère du père de l'enfant (*bakpen*), qui lui donne un nom, en tenant en compte les circonstances de la naissance de l'enfant ou l'histoire de la famille. Alors, le fait que *Yeng-gaa-naa* se soit nommé signifie une rébellion contre l'autorité despotique du chef.

Par ailleurs, la générosité des *Dagaaba* s'est démontrée lorsque *Yeng-gaa-naa* a accueilli à bras ouverts les bergers inconnus. Cependant, la vache qu'ils lui ont donnée comme un geste réciproque, symbolise plutôt de la richesse culturelle. Chez les *dagara*, les animaux domestiques ont beaucoup plus d'utilités socio-culturelles, voire socio-religieuses que comme besoins alimentaires. On se sert des animaux pour payer la dot, organiser de dignes obsèques, pour le sacrifice, la fête et pendant des événements sociaux importants. Pour faire multiplier sa vache, *Yeng-gaa-naa* trouve bon d'aller emprunter un bœuf au chef, qui en ce temps-là, n'était que le seul qui ait du bétail. En lui accordant le bœuf apparemment volontairement, le chef *Tamaa* s'est montré d'une hypocrisie absolue car c'est évident qu'il était mal à l'aise lorsqu'il a appris que *Yeng-gaa-naa* s'est donné un nom qui suggère qu'il est plus sage que lui (le chef). Il veut donc saisir la moindre occasion pour se venger. Ainsi, le chef s'est montré cynique lorsqu'il a prétendu que tout le bétail lui appartenait. Cependant *Yeng-gaa-naa* toujours sage, a trouvé un moyen légitime de reprendre tout son bétail lorsqu'un jour l'occasion s'est présentée : « Si un mâle ne peut pas enfanter, comment est-il donc possible que ton bœuf ait mis bas tout le bétail » ?

Le troisième défi a eu lieu quand le chef a ordonné à la mère de *Yeng-gaa-naa* de se servir du mil qu'il lui a donné pour brasser du « *pito* » dans un délai fixé, sachant bien que le processus prend au moins six jours. Là encore, le petit *Yeng-gaa-naa* se montre plus sage et plus intelligent que le chef lorsqu'il a lancé un défi pour contre-balancer celui du chef, car quoi qu'il en soit, un grain de calebasse met au moins six mois pour se développer en calebasse.

Le quatrième défi lancé à *Yeng-gaa-naa* finit par devenir l'affaire de tout le monde lorsque *Yeng-gaa-naa*, par ruse, est arrivé à emprisonner le soleil dans sa gibecière, plongeant ainsi le monde entier dans une obscurité impénétrable. La disparition du soleil est devenue une énigme inquiétante, voire intimidante. Pour trouver des solutions au problème à un tel moment difficile, on sollicite la solidarité et la coopération de tout le monde. D'ordinaire, on ne consulte pas les femmes quand les hommes se réunissent pour discuter des affaires importantes. La société *dagara*, étant une société patri-clanique, « prêche sans équivoque, sinon la méfiance du moins la prudence par rapport à la femme-épouse ». <sup>96</sup> Cependant lorsque les circonstances l'exigent, la contribution de la femme est incontestablement acceptée. En effet, ce constat met en évidence le rôle de la femme dans la société *dagara*. Dans les contes *dagara*, c'est toujours la femme, surtout la vieille femme, qui joue le rôle de guetteur, c'est-à-dire, d'un informateur. Elle est au courant de tout et rien ne lui échappe. C'est un personnage presque universel. Ceci se reflète également dans le monde physique des *Dagaaba*. Cela est dû au rôle de la vieille dame comme gardien de la maison et des plus jeunes quand tout le monde se rend aux champs. Étant moins occupée, elle est capable de suivre tout ce qui se passe dans le voisinage jour et nuit, car on la reconnaît par sa toux des fois pour avertir les gens qu'elle est éveillée ou qu'elle suit tout ce qui se passe dans un endroit. Cela explique pourquoi chez les *Dagaaba* il existe le slogan ; « *pog nyaaanja kɔhibo, kɔhi bagna* » littéralement, cela veut dire « on te connaît bien comme la toux de la vieille dame ». Par ailleurs, c'est toujours la femme qui est le personnage principal dans la performance de certains rites pacificateurs. Par exemple, quand il y a de la sécheresse, les veilles femmes du quartier s'assemblent pour supplier les divinités et les ancêtres d'intervenir pour que les pluies commencent à tomber. En pratique dans beaucoup de sociétés africaines, la femme, en dépit de sa place apparemment inférieure, est la personne qui garde le foyer. Pour des raisons socio-culturelles, elle est à la fois vénérée et redoutée dans la communauté. Le bien-être de son mari est le résultat de son soutien moral et spirituel. Ainsi un homme qui cherche à être heureux doit savoir comment l'aborder car elle représente à peu de chose près « son guide spirituel ». Voici une chanson béninoise à ce propos :

---

<sup>96</sup> Dabire, Raphaël : *Liberté et Libération dans l'univers moral dagara et originalité de la morale chrétienne*, Koumi, 1974, p.43.

Si quelqu'un veut rester dans l'univers  
Si un jeune homme veut rester en ce monde, qu'il fasse preuve  
d'intelligence.  
Et qu'il sache protéger ses biens.  
Parce que la vie est dure. Il n'y a pas de parent.  
Méfie-toi... Si tu chemines avec tes amis.  
Si l'ami te prépare quelque chose et te demande de le manger,  
Si ton cœur est éveillé, tu déclineras l'offre  
Mais si tu arrives dans la maison, tu seras dégage.  
Si on te prépare quelque chose à manger tu le mangeras entièrement.  
Quand tu rentreras vraiment dans ta chambre, si ta femme te présente  
une sauce, de quelle intelligence useras-tu pour ne pas la manger ?<sup>97</sup>

Dans le système matrilineaire, la femme jouit d'un rôle bien tranché. Par exemple, pour être couronné comme nouveau roi *Asante (Akan)*, le candidat doit obtenir l'approbation de la reine-mère du royaume. En fait, il y a plusieurs proverbes et récits traditionnels qui démontrent que la femme reste toujours partenaire incontournable de l'homme malgré l'ampleur du chauvinisme masculin dans les sociétés africaines. C'était grâce à l'information donnée par la femme de l'un des notables qu'on a pu savoir la cause de la disparition du soleil. De nouveau, *Yeng-gaa-naa* est arrivé à humilier le chef, cette fois-ci en public.

Le cinquième défi a eu lieu lorsque le chef a envoyé *Yeng-gaa-naa* comme émissaire, accompagné de son fils unique au chef d'un village voisin. *Yeng-gaa-naa*, toujours sage et prévoyant, sait que c'est un complot contre lui. Comme il est plus sage que le chef et son fils, il a pu éviter le piège tendu et c'est plutôt le fils du chef qui a été tué.

C'est lors de la fête de *Zumbenti* que *Tamaa* s'est débrouillé pour mettre son dernier projet en jeu, afin d'anéantir le jeune *Yeng-gaa-naa*. Lors de cette fête ancestrale, c'est le chef qui est la personnalité la plus importante du monde des vivants. Comme de coutume, tout le monde s'assemble devant le palais pour rendre hommage au chef. C'est aussi une occasion de convivialité et de fête. *Tamaa* le chef, a profité de cette occasion pour inviter *Yeng-gaa-naa* en qualité d'invité spécial. L'invitation de *Yeng-gaa-naa* par le chef, devrait normalement être considérée comme un geste bénévole ou amical ; mais le dessein secret du chef a été révélé au sage *Yeng-gaa-naa* lorsque celui-là a creusé un trou sous le siège réservé pour lui. En échappant à la mort, dans cette dernière épreuve,

---

<sup>97</sup> Djouamon, Sylvestre : "L'univers de la famille dans les chansons traditionnelles du sud-Bénin : Un cercle d'étouffement et de mort" in *Littérature orale africaine ; décryptage, reconstruction, canonisation*, l'Harmattan, Paris, 2012, p.121.

le sage *Yeng-gaa-naa* est arrivé à saper la morale du chef et celui-ci ne plus sait plus quoi faire.

Cette fois-ci, c'est le tour de *Yeng-gaa-naa* d'inviter le chef au domicile de ses parents. Evidemment, l'invitation du chef par *Yeng-gaa-naa* n'est pas sans objectif. Certes, c'est pour lui dire que cette fois-ci, c'est lui le petit *Yeng-gaa-naa* qui a le dessus. Lorsque le chef a découvert que *Yeng-gaa-naa* est non seulement sain et sauf mais il est aussi en train de s'amuser en compagnie de ses amis, buvant du *pito* que les épouses royales avaient versé dans le trou pour le faire brûler à mort, il s'est donné la mort. Ayant trouvé la mort de cette façon, le chef sera enterré sans les rites funèbres dignes d'un chef, car dans la société *dagara*, le suicide est considéré comme un acte de sacrilège qui corrompt la terre qu'il faut apaiser avec des rites purificateurs. Ceci cadre avec la tradition *igbo* qu'Achebe nous décrit dans son roman, *Le monde s'effondre*, lorsque le héros du roman, Okonkwo, s'est donné la mort à la fin du roman<sup>98</sup>.

Chez les *Dagaaba*, non seulement le *pito* est considéré comme une boisson désaltérante, mais aussi comme facilitant des liens sociaux. Il est courant alors de trouver des hommes assis en petits groupes, buvant du *pito* que la femme de l'un d'eux aurait brassé. C'est au cours d'une telle convivialité que les hommes discutent les événements de la journée. Outre des activités sociales telles la danse traditionnelle et les funérailles, la vente du *pito* offre aux jeunes filles à l'âge du mariage l'occasion de se familiariser avec les jeunes hommes parmi lesquels elles choisissent des prétendants. En principe, toutes les femmes nées en société traditionnelle *dagara* doivent maîtriser la brasserie du *pito* pour des raisons sociales aussi bien qu'économiques. C'est l'une des professions qu'une femme lègue à sa fille. La brasserie du *pito* constitue donc l'un des moyens économiques pour beaucoup de femmes *dagara*.

Enfin, on peut affirmer que la victoire triomphante de *Yeng-gaa-naa* contre le chef signifie le triomphe des valeurs traditionnelles vis-à-vis des pouvoirs individuels, voire étrangers représentés par les chefs qui ont été parfois imposés par l'administration coloniale. « *Poga yeni ba dɔgra gandao* », dit un adage *dagara*. Cela veut dire que « la naissance d'un héros ne se limite pas à une seule femme ». Autrement dit, chaque femme

---

<sup>98</sup> Achebe, Chinua : *Le monde s'effondre*, op. cit, p.252.

est capable de donner naissance à un héros. Le chef avait ainsi rencontré un sujet qui était plus éveillé et plus fort que lui.

Cependant, ce conte ne cherche pas à critiquer la royauté dans sa totalité mais dans son aspect détestable, voire la tyrannique et le renversement des valeurs *dagara*. C'est aussi pour dire que, face à une telle situation, ce sont invariablement la sagesse et les mœurs *dagara* qui triomphent.

Dans ce chapitre, nous avons appris ce qui fait qu'un individu est respecté au sein de la société *dagara*. Autrement dit, nous avons vu les valeurs culturelles de cette société qui sont basées sur les activités socio-culturelles et économiques du peuple à travers les divers contes illustrés. Même aujourd'hui, bien que la société *dagara* ait connu un changement considérable dit le moderniste, ces valeurs jouent encore un rôle prépondérant dans la vie du peuple.

Cependant, l'éducation formelle introduite par le maître colonial, soutenus par le christianisme et l'islam, ont eu sans doute deux effets contradictoires sur ces valeurs. La première c'est que quelques lettrés *dagara* qui adhèrent à des valeurs dites « modernes », consciemment ou inconsciemment, pietinent les valeurs autochtones, ce qui fait d'eux des acculturés. Ce sont ce genre de personnalités que le regretté poète sénégalais David Diop attaque dans son poème intitulé *Le Renégat* :

Mon frère aux dents qui brillent sous le compliment hypocrite.  
Mon frère aux lunettes d'or [...] sur tes yeux rendus bleus  
Par la parole du maître  
Mon pauvre frère au smoking à revers de soie  
Tu nous fais pitié... »<sup>99</sup>

Le second groupe comprend ceux qui ont pris conscience de la situation et cherchent coûte que coûte à s'identifier aux valeurs traditionnelles, à les respecter ou à les protéger de peur qu'elles ne disparaissent à jamais. Bref, ces derniers souhaitent et prêchent la renaissance et la pérennisation de la coutume du peuple africain. Tels sont les thèmes abordés par *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane ;<sup>100</sup> tels sont aussi les thèmes césairiens et senghoriens dans la philosophie de la négritude. Le « métissage culturel » que prêche Senghor est la théorie et la praxis de ce thème. L'on peut donc espérer qu'au

<sup>99</sup> Diop, David : *Coups de pilons*, Présence africaine, Paris, 1973, p.19.

<sup>100</sup> Kane, Cheikh, Hamidou : *L'Aventure Ambiguë*, Julliard, Paris, Rééd.UGE 10/18, 1972

cours des années, plus d'intellectuels *dagara* prendront conscience du rôle prépondérant des contes *dagara* pour devenir les détenteurs de leur tradition.

# KNUST



## CHAPITRE TROIS

### LES DÉFAUTS HUMAINS

Dans le chapitre précédent, nous avons appris les qualités des *Dagaaba* au point de vue culturel. Dans ce chapitre nous allons considérer les défauts humains, c'est à dire les faiblesses qui rendent un être méprissable. R.S. Rattray a noté que parmi les *Akan*, il est d'usage d'exposer les aspects ou tendances négatifs de l'être humain tels que l'ingratitude, la gourmandise, la jalousie et la tromperie à travers les contes<sup>101</sup>. Dans la société traditionnelle *dagara*, beaucoup de contes qui portent sur les défauts humains ont pour personnages centraux les animaux, surtout les animaux sauvages de la savane. Cependant, de nos jours, la plupart de ces bêtes sont en voie d'extinction. C'est grâce aux contes que les jeunes apprennent leurs noms dans plusieurs cas pour la première fois.

#### 3.1 L'INGRATITUDE HUMAINE

Au sein de la société *dagara*, on entend bien souvent des expressions comme « *Niṅsaala bakye maalūū* » (l'homme est ingrat) De même, dans quelques communautés ghanéennes, il est d'usage de voir pareils slogans *akans* écrits sur des camions : « *suro nipa* » (*craignez l'être humain*), « *Nipa nye* » (*l'être humain est méchant*). En plus, il y a un adage populaire en anglais argotique qui dit « *Fear man (woman) and joke with snakes* » (*Mieux vaut s'entretenir avec les serpents qu'avec l'homme*). En fait, il y a plusieurs chants composés en langues ghanéennes qui portent sur les thèmes de la faiblesse humaine représentée par des chantes-fables qu'on associe au célèbre chanteur ghanéen, Nana Kwame Ampadu. La chanson *akan* « *Obi nte yie* » (*Ce n'est pas tout le monde qui se sent à l'aise*)<sup>102</sup> d'Ampadu et « *Doo nyila doodoo* » (*l'homme est une espèce de bête*)<sup>103</sup> une chanson *dagomba* composée par Umar Genda ne sont que quelques-unes des chantefables ghanéennes.

Au pays *dagara*, on raconte que la femme de *kontoma* le génie, avait pleuré pendant sept jours et sept nuits parce qu'elle se sentit insultée lorsque son mari l'avait comparée à l'espèce humaine, qui à son avis, est l'être le plus méchant de toutes les créatures du

---

<sup>101</sup> Rattray, S : *Akan-Ashanti folktales*, Oxford, Claredon, 1930, p. 9.

<sup>102</sup> Jonas, Anane, Mensah : *Les fables chantées de Nana Kwame Ampadu : Critiques sociales des moeurs ghanéennes et engagement politique*, thèse de doctorat en élaboration sous la direction du professeur A. Owusu-Sarpong, KNUST.

<sup>103</sup> Genda Umar : *Doo nyila doodoo*, Tamale, 2000.

monde. Évidemment, tous ces dictons cherchent à nous apprendre que l'homme, en dépit de son rôle de « roseau pensant » (Pascal) dans ce monde reste toujours la bête la plus redoutable du monde.

Comme l'a observé Rattray en ce qui concerne les contes *akan*, ces tendances négatives humaines sont très souvent exposées dans des contes *dagara* pour conseiller aux gens à se convertir. Les contes *dagara* cités ci-dessous illustrent ce phénomène :

### 3.1.1 Les trois frères orphelins

Il y a de cela très longtemps que vécurent trois frères ; *Langniba, Vidibo et Daboo*. Ils étaient orphelins car ils avaient perdu leurs parents quand ils étaient encore très jeunes. A la mort de leurs parents, c'était leur oncle paternel qui s'occupait d'eux. Mais comme leur oncle était méchant, il manquait d'égards envers eux ; il gaspilla tout l'héritage des enfants. Ainsi, les trois orphelins n'avaient pas dans la vie le soutien que de nombreux jeunes hommes avaient habituellement. Ils n'héritèrent ni de bétail ni de granges. Quand ils furent donc à l'âge de se marier, ils avaient de la peine à épouser des femmes comme ils n'étaient pas en mesure de payer la dot. Or, un beau matin, *Langniba*, le plus jeune des trois frères s'adressa ainsi à ses aînés :

Nous voilà à l'âge du mariage mais nous sommes dépourvus de moyens. Mes frères, si nous ne faisons rien contre notre triste destin, nous mourrons sans enfants. Que sera notre sort alors ? Ecoutez, je pense à une façon d'assurer à chacun d'entre nous une femme dans le plus bref délai possible. Priez pour moi afin que ce projet réalise...

Le soir même, il alla chez le coiffeur : il en revint avec les cheveux coupés en trois parties. Il appela ses deux frères et leur expliqua la signification de chaque partie : « La première partie veut dire une *femme ne craint pas un chef*. La seconde, *un meilleur ami vaut mieux qu'un frère*. La troisième partie signifie *le sommeil ne connaît pas le danger*. Ayant tout expliqué, il leur révéla ce qu'il allait faire :

Je vais visiter chacun des trois chefs des villages voisins. Je leur poserai des questions. S'ils arrivent à donner les réponses, ils me couperont la tête. En revanche, s'ils ne connaissent pas les réponses, ils me donneront des femmes. La première femme sera pour toi, *Vidibo* puisque tu es l'aîné. La deuxième sera pour *Dabo* et la troisième sera pour moi. Si vous ne me voyez pas demain matin, sachez que je suis parti...

Le lendemain, le jeune homme se réveilla très tôt le matin. Il se rendit au palais du chef de la première ville. Il le trouva entouré des ses courtisans. En s'agenouillant, il les salua. Comme de coutume, le chef demanda à l'une de ses nombreuses femmes d'apporter de l'eau au visiteur. La femme se dépêcha à la cuisine, en revint en portant l'eau dans unealebasse cassée. Lorsqu'elle présenta l'eau au visiteur, le chef qui fut gêné demanda :

- Mais toi, pourquoi te sers-tu d'unealebasse cassée pour servir un étranger ?
- Laisse-moi tranquille ce matin ! M'as-tu jamais acheté unealebasse pour servir tes visiteurs ? Je ne t'en veux pas. Laisse-moi tranquille ce matin.

La femme lui répondit, très fâchée.

Tout le monde se tut pendant un moment ; puis, le jeune visiteur rompu le silence lourd en disant : « *Mba naa*, ce genre de comportement se trouve partout, ce n'est pas étonnant. *Mba naa*. Ne vous en faites pas ». Comme c'était encore le matin, le jeune visiteur goûta l'eau, comme de coutume ; ensuite, il redonna laalebasse à la femme qui attendait. Enfin, le chef lui demanda la raison de sa visite. *Lagniba* répondit :

*Mba naa*, vous auriez remarqué que j'ai divisé les cheveux en trois parties. Chaque partie, en effet, représente un comportement humain. Si vous arrivez à les expliquer vous ferez ce que vous voulez de moi ; si, au contraire, vous n'arrivez pas à expliquer, *Mba naa*, vous me donnerez l'une de vos filles. Merci *Mba naa*, de m'avoir donné la parole.

Il regarda la tête du jeune homme pendant un moment ; puis se racla la gorge et fit signe à son entourage ; mais aucun d'eux ne semblait connaître les réponses. Il signala à *Lagniba* de les expliquer. *Langniba* s'exécuta : « *Mba naa*, la première partie signifie *la femme ne craint pas un chef*. La seconde partie veut dire *un meilleur ami vaut mieux qu'un frère* et la troisième signifie *le sommeil ne craint pas le danger* ». Aussitôt qu'il avait fini l'explication, le chef et son entourage acquiescèrent d'un signe de tête. Quand le chef reprit la parole, il confirma tout ce qu'avait dit le jeune homme : « Nous sommes d'accord avec vous. Tout ce que vous avez dit n'est que la vérité car, on vient d'en voir la preuve. Je vous donnerai une femme pour votre sagesse ; vous la méritez ».

Quand il fut de retour chez eux, il convoqua ses deux frères et leur dit : « Nous avons de la chance car le bon Dieu nous a donné une femme. *Vidibo* puisque tu es l'aîné, tu t'occuperas d'elle. Demain, je pars pour le deuxième village et si Dieu le permet ce sera le tour de *Daboo*... »

Le lendemain matin, le jeune sage se trouva au palais du chef du deuxième village. Là aussi, après les salutations habituelles, le chef demanda à sa femme d'apporter de l'eau au visiteur. La femme sortit de la cuisine en portant de l'eau dans unealebasse cassée.

Lorsque le chef avait ouvert la bouche pour la gronder, la femme explosa : « Personne ne m'achète dealebasse dans cette maison. C'est moi qui m'achète lesalebasses. Que me veut-on ce matin » ? Le jeune *Langniba* la consola et lorsqu'elle retourna à la cuisine, il se tourna vers le chef qui à ce moment-la était tout en colère ; il lui dit : « *Mba naa*, ne vous inquiétez pas ! Quant aux femmes, elles sont toujours les mêmes ». Puis, il lança l'énigme. Le chef contempla les cheveux pendant un moment ; ensuite, il demanda à son entourage si quelqu'un pouvait répondre. Personne ne put répondre. Le chef lui demanda d'expliquer lui-même. Quand il avait expliqué, le chef et son entourage s'accordèrent à dire qu'ils venaient d'assister à une confirmation de ce que le jeune a proféré comme signification des coupes de cheveux. Le chef fut convaincu que tout ce qu'avait dit *Langniba* était vrai. Il fit appeler la plus belle de ses douze filles. Il la présenta au jeune homme :

- Dites-moi, aimez-vous cette fille ?
- Oui, je l'aime *Mba naa*, répondit, *Lagniba*

Puis, le chef se tourna vers la fille et lui demanda :

- Aimes-tu ce jeune homme ?
- Oui, la fille du roi répondit.

Quand *Langniba* fut arrivé à la maison en compagnie de la fille du chef le plus riche, tout le monde fut surpris. Tous les jeunes gens voulaient s'approcher de lui pour apprendre son astuce. Il convoqua ses deux frères une fois de plus et présenta la fille à *Daboo*. Puis, il leur dit : « Demain matin, je partirai de bonne heure pour le troisième village chercher la mienne. C'est maintenant mon tour ».

Mais avant de se coucher, de nouveau, il conseilla à ses frères de se taire, de ne jamais révéler le secret de sa démarche à personne. Cependant *Vidibo*, le frère aîné décida de le trahir car il entendait dire que sans l'aide de son petit frère il aurait vécu sans connaître le plaisir du mariage. La nuit même, il resta éveillé jusqu' à ce que tout fut calme. Il sortit

de sa case, et courut à toutes jambes au troisième village. Il y révéla les significations des trois parties des cheveux de *Lagniba* au chef :

*Mba naa*, j'ai un petit frère qui se dit plus intelligent que tous les chefs du territoire. Par conséquent, il va d'un village à l'autre pour embarrasser les chefs avec les cheveux divisés en trois parties. Demain matin il viendra pour vous embarrasser. Quand il vous posera des questions, répondez ainsi ; la première partie signifie « *une femme ne craint pas un chef* », la seconde, « *un ami dévoué vaut mieux qu'un frère* » et la troisième signifie « *le sommeil ne craint pas le danger* ».

Sa mission terminée, Vidibo retourna vite au village et regagna sa case. Le lendemain, comme d'habitude, *Langniba* se leva très tôt le matin et se dirigea vers le troisième village à l'insu du sort qui l'attendait. Quand il fut arrivé au palais du chef, on l'accueillit à bras ouvert. On le fit s'asseoir et le chef demanda à sa plus jeune femme de lui servir de l'eau. Cette femme aussi revint en portant unealebasse mal tenue. Elle provoqua son mari lorsqu'il parla de laalebasse. Quand la femme fut partie, le chef lui demanda pourquoi il était venu les réveiller si tôt le matin. *Langniba* lui annonça sa mission. Puis il lui montra ses cheveux. Le chef sourit et lui dit :

« Mon petit, je vais essayer d'expliquer les trois parties de tes cheveux. La première n'est-elle pas *qu'une femme ne craint pas un chef* ? La seconde n'est-elle pas *qu'un meilleur ami vaut mieux qu'un frère* ? Et la troisième c'est eh... »

Pour la troisième, le chef avait du mal à se la rappeler. Mais enfin il se la rappela. Alors il lui dit que *le sommeil ne craint pas le danger*. Lorsque le chef parvint à mentionner le dernier comportement, *Langniba* comprit alors qu'il avait été trahi par l'un de ses frères. Mais c'était trop tard pour prendre une décision. Le chef donna un ordre et bientôt le jeune *Langniba* fut ligoté à un arbre en attendant son exécution.

Cependant avant l'arrivée de *Langniba* au palais, le chef et ses courtisans s'étaient réunis pour résoudre un problème du village. Ils décidèrent donc de résoudre le problème avant de lui couper la tête. Un petit moment après, un nouveau visiteur arriva. C'était le meilleur ami de *Langniba*. Il expliqua au chef et à son entourage que c'était son meilleur ami qu'on attachait à l'arbre. Il pria le chef de lui pardonner. Mais le chef refusa de libérer le jeune homme. Ayant vainement essayé de sauver son meilleur ami de la mort, il alla se pencher à un arbre, larmoyant et pleurant le sort de son ami. Aussitôt que le chef et

son entourage avaient fini la réunion, on chargea le bourreau de couper la tête à Lagniba. Lorsque celui-là s'avavançait pour l'égorger, on remarqua que *Lagniba* était envahi par un sommeil de plomb malgré l'intensité de la chaleur et le sort qui l'attendait. Un notable audacieux qui se tenait parmi la foule, ordonna à l'exécuteur de s'arrêter. Puis il se tourna vers le chef et lui parla :

*Mba naa*, avant d'égorger ce jeune homme, permettez-moi d'exprimer un avis: *Mba naa*, avons-nous bien rendu compte de tout ce que ce jeune homme nous a appris? Eh bien, pour commencer, il nous a révélé qu'une femme ne craint pas un roi, et cela s'est passé devant nous. Qui parmi nous aura l'intrépidité de dire des sornettes au roi sans courir le risque d'être frappé d'une sanction grave? *Mba naa* votre femme, s'est permis de tout dire sans être punie. Deuxièmement, ce jeune homme nous a dit qu'un meilleur ami vaut mieux qu'un frère. Qui est-ce qui se trouve penché à l'arbre? N'est-il pas son meilleur ami? Où sont ses frères? Jusqu'ici est-ce que l'un de ses frères est venu ici pour s'informer de ce qui se passe? N'est-ce pas plutôt son frère aîné qui l'a trahi? La troisième épreuve c'est que le sommeil ne craint pas le danger. Voilà le jeune homme qui dort debout malgré le fait qu'il est à deux pas de la mort. *Mba naa* à mon avis, ce jeune homme est un génie qu'il faudra garder tout près de nous. Il nous sera très utile un jour. Merci *Mba naa*, pour m'avoir donné la parole

Tout le monde se tut pendant un moment. Puis, le chef fit un signe à son *kpambia* de s'approcher. Ils se consultèrent, puis le *kpambia* parla au notable : « *Mba naa* a accepté votre intervention » Aussitôt, *Langniba* fut libéré. Le chef lui donna la plus belle et la plus jeune de ses filles. En plus, il lui donna un grand nombre de bétail et d'or pour le dédommager.

Quand il fut arrivé au village en compagnie d'un cortège flamboyant, ce furent les dernières nouvelles du village. Lorsque son frère *Vidibo*, apprit la réussite de son cadet malgré la trahison, il fuit la ville. Personne ne savait où il se trouvait ce jour-là. Le lendemain matin, on découvrit son cadavre dans la brousse, mi-dévoré par les fauves. Il y a un proverbe *dagara* qui dit : « *Buŋa tièhi beo zuŋ o ba bullo eela* », qui se traduit littéralement par « *C'est à cause de l'intention diabolique de l'âne qu'il ne pousse pas de cornes* ». *Vidibo* se montra très ingrat envers son cadet ; ainsi n'avait-il pas profité de la bonté de son cadet.

### 3.1.2 Explication contextuelle du conte : « Les trois frères orphelins »

Le sort des trois frères dans le conte n'est pas singulier. Beaucoup de contes *dagara* parlent du triste sort de l'orphelin, "*bikpielung*". En fait, ces contes nous conseillent de traiter les orphelins avec gentillesse surtout quand ils sont encore trop jeunes pour s'occuper d'eux-mêmes, parce qu'ils sont déjà malheureux et vulnérables. Pour aider l'orphelin et la veuve à se débrouiller, la coutume *dagara* demande qu'en cas de décès d'un homme, c'est l'un des frères ou cousins de lignée patrilinéaire qui hérite de ses biens surtout, quand ses enfants sont encore trop jeunes pour hériter et pour s'occuper de leur mère. En principe, après avoir célébré les funérailles et accomplir les rites purificateurs, l'un des frères ou cousin paternel, se marie avec la veuve et prend en charge ses enfants jusqu'à ce que les enfants grandissent et atteignent l'âge adulte. Ces biens normalement sont : des champs, des bétails, des granges d'ignames et de l'argent. Si la veuve est encore jeune, on l'autorise à se remarier avec l'un des frères du défunt ou des membres patri-clan. Mukassa résume cet aspect de la coutume *dagara* dans des thèmes précis :

Après la mort du mari cependant la femme peut remarier l'un quelconque des frères du mari défunt...en général, quand elle a beaucoup d'enfants en bas âge, elle reste dans sa famille et l'un des frères accomplit le rite...Dans ce cas, elle revient dans la famille de son mari et devient la femme légale de celui qui a accompli le rite...<sup>104</sup>

Malheureusement, beaucoup d'orphelins se trouvent dans des situations pitoyables lorsqu'ils se trouvent sous la protection d'un successeur peu sympathique. C'est bien le cas de *Lagniba* et de ses frères. Par suite de la méchanceté de leur oncle, les trois frères se trouvent fort dépourvus quand ils atteignent l'âge de se marier. Ils n'ont ni argent, ni vaches pour payer la dot. Il n'est pas étonnant donc que les trois frères s'inquiètent de leur avenir. Or, dans la tradition *dagara*, le mariage est l'affaire de toute la communauté dans laquelle vit le couple, surtout le garçon. Cependant, le paiement de la dot, *kyeru*, est la responsabilité de la famille du garçon. Normalement, on se sert de la dot payée par les maris des sœurs ou cousines du garçon pour payer la dot de sa femme. Si la famille entière n'a pas le nombre de filles par rapport au nombre de garçons pour échanger la dot, la famille doit procurer la dot par d'autres moyens. Cependant, si la famille du garçon est incapable de payer la dot, le garçon la procure lui-même. C'est aussi le sort des garçons dont les parents ou les gardiens sont négligents comme le sort de *Lagniba* et ses frères.

<sup>104</sup> Mukassa Der : *Sociologie des mutations dagara (1897-1957)*, op. cit, P.45.

Mais, dit-on en *Dagaare* : « *Naamwini la kaara bikpiebe* », c'est-à-dire « *c'est le Bon Dieu qui s'occupe de l'orphelin dans une telle situation* ». De même, un proverbe *akan* dit : « *Aboa aoni dua, Nyame na opra neho.* ». Cela veut dire littéralement que « *c'est le bon Dieu qui chasse les mouches du corps d'un animal sans queue* ». Heureusement, le plus jeune d'entre eux, imprégné de sagesse *dagara*, apporte la solution à leur triste sort. En se confiant à ses deux frères, *Lagniba* se montre respectueux du point de vue *dagara*, qui demande qu'un cadet respecte son aîné. En revanche, c'est l'aîné qui s'occupe du cadet. D'ailleurs, sa générosité est évidente lorsqu'il donne les deux premières femmes à ses frères ; comme la polygamie est acceptée dans cette société, il pouvait choisir de les garder pour lui-même. Cependant, un proverbe *Dagaaba* dit : « *Zampoi la maŋ mwi o bié a wuli silaa* ». Autrement dit, « *c'est le porc-épic qui expose la faiblesse de sa progéniture au prédateur* ». De même, un proverbe *Akan* dit : « *Se aboa bi be ka wo a na efiri wontoma mu* ». C'est -à-dire que « *l'insecte qui te mordra est celui qui se cache dans ton pagne* ». La signification de ce proverbe provient du fait que c'est toujours l'un des tiens qui te trahit facilement. Ainsi *Lagniba* est trahi par son frère aîné, *Vidibo*. Cette trahison constitue une ingratitude du premier ordre. Evidemment, c'est la jalousie excessive de la renommée de son frère cadet qui l'a conduit à ce comportement éhonté. De même dans Genèse 37, *Good News Bible*, Joseph a été vendu par ses propres frères parce qu'il leur a révélé le contenu de son rêve dont l'interprétation suggérait qu'il allait jouir d'un rôle privilégié dans la famille de Jacob. En plus, ce conte nous révèle un aspect du mariage chez les *Dagaaba*. Autrefois, le chef de la famille pouvait donner la fille en mariage comme un don à un homme qui mérite d'être reconnu. C'est le geste d'un fait social total, « l'obligation de rendre est diffuse : elle se réalise quand le moment devient nécessaire par celui qui donne la fille et celui qui la reçoit. Ainsi, le geste de réciprocité peut avoir lieu rapidement ou jamais ».<sup>105</sup> Mais généralement, on doit d'abord chercher à savoir si tous les deux, c'est à dire la fille et le garçon s'aiment, sachant très bien que dans la tradition pure, il faudrait du courage surtout dans le cas de la fille pour rejeter une proposition venant d'un chef de famille. Or, d'après les circonstances, le chef de famille en consultation avec d'autres membres de la famille, peut livrer une fille au chef d'une autre famille et on n'a qu'à l'informer de la décision prise à son intention. Il est impératif que la fille respecte la décision de l'aîné ; elle n'y peut rien faire. C'est une situation pareille au cas de Kany dans *Sous l'Orage* quand sa mère, maman Téné est chargée de

<sup>105</sup>Sahlin, cité par Der, J. Mukassa : *Sociologie des mutations dagara (1897-1957)*, op.cit, p. 14.

l'informer de la décision de la famille qu'elle doit se marier avec Famagan, le marchand nanti. Bien que la décision ait engendré une polémique qui divise la famille entre 'les traditionalistes' qui s'opposent « aux modernistes », c'est grâce à l'intervention d'un sage, El hajj, que tout s'est résolu<sup>106</sup>. Une affirmation de ce phénomène se trouve dans *La civilisation de la femme dans la tradition africaine* lorsque l'auteur, Marie-Augustine Ndombet note : « le mariage coutumier est un contrat social. En général, tous les mariages se faisaient sans le consentement de la jeune épouse. Ainsi le mariage coutumier est dénué de toute considération personnelle. »<sup>107</sup>

Par ailleurs, un individu ou un chef de famille qui a reçu une fille comme un don peut à son tour, la livrer à un autre membre de sa famille, comme dans le cas de *Lagniba* et de ses frères. La fille qui a l'audace de se révolter contre une telle décision devra fuir la communauté de peur qu'elle ne soit livrée en mariage forcé. A cet égard, le chef de la première ville s'est montré autoritaire lorsqu'il a donné sa fille en mariage à *Lagniba* sans chercher à savoir si elle s'intéressait au jeune homme. Au contraire, le chef de la deuxième ville se montre plus raisonnable que son homologue de la première ville quand il a sollicité l'avis de sa fille et de *Lagniba* avant de la livrer à ce dernier.

Heureusement pour *Lagniba*, c'est un sage parmi les sages qui lui a sauvé la vie. Enfin, *Lagniba* est récompensé pour sa bonté et son intelligence. L'ingrat, *Vidibo* s'est donné la mort quand il a appris que *Lagniba* était libéré. « *Na male niε maη male ū meηa* » dit un proverbe *dagara*. C'est-à-dire « celui qui cherche à gêner les autres finira par s'importuner lui-même. »

Aujourd'hui, tout est en voie de changement en ce qui concerne « le mariage forcé ». Le chapitre 5, sous-section 28(d) de la Constitution du Ghana demande que le Parlement passe une loi contre le mariage forcé.<sup>108</sup> En plus, la division spéciale de la Police ghanéenne (Women and Juvenile Unit) WAJU est chargée des affaires de la femme et de l'enfant ghanéens contre la violence et le mariage d'une mineure. Ainsi, les pratiques

---

<sup>106</sup> Badian Seydou : *Sous l'orage*, op. cit, pp.71-72.

<sup>107</sup> Ndombet, Marie-Augustine : *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Présence africaine, 1975, p.331.

<sup>108</sup> Marriage Laws of Ghana, 1992 Constitution Chapter 5, subsection 28(d).

culturelles, telles que le mariage forcé et l'excision génitale de la femme diminuent considérablement surtout dans les grandes villes.

### 3.1.3 Le pauvre et l'oiseau *Vakaviké*

Il y a de cela fort longtemps, un pauvre orphelin vivait sur la place du marché. Comme personne ne s'occupait de lui, il se promenait dans le marché en ramassant de petites denrées qui tombaient par terre. Le soir, il en faisait cuire et il en mangeait avant de se retirer dans un creux de l'arbre gigantesque pour y passer la nuit. Or chaque soir, en retournant de sa promenade, un oiseau aux pouvoirs magiques appelé *Vakaviké* l'observait toujours à califourchon sur une grosse racine de l'arbre. Il le prit tellement en pitié qu'une nuit, *Vakaviké* descendit et marcha jusqu' à l'arbre. Ils se saluèrent et voici ce qui s'en suivit :

- Chaque soir que je survole ici, je te vois tout seul dans le creux de cet arbre.
- Je n'ai ni père ni mère. Je les ai perdus il y a bien longtemps quand j'étais encore très petit et je m'occupe de moi-même. Grâce au bon Dieu, j'ai vécu jusqu'à ce jour. Personne n'est disposé à s'occuper de moi. Ils prétendent que comme je suis estropié, je ne leur serai pas utile. C'est pourquoi j'habite ici tout seul.
- Je voulais t'aider, mais je crains l'être humain : on ne sait jamais ce que tu as dans la tête. Ma mère m'a prévenu de ne jamais me fier à l'homme car l'homme est toujours ingrat.
- Je vous assure que je serai différent. Dans ma condition actuelle, que ne ferais-je pas pour changer mon destin si j'avais l'occasion ? Sauvez-moi s'il vous plaît, je vous assure que vous n'aurez jamais de regret !

*Vakaviké* peu convaincu, décida quand même de l'aider. Il proféra des incantations : « *Vakavike !* ». Soudain, le pauvre estropié fut guéri ; « *Vakavike !* ». Il se métamorphosa en un jeune chef d'un grand royaume : « *Vakavike !* » Le chef fut entouré d'un palais magnifique, de femmes, de milliers d'enfants, d'esclaves et tout ce qui rend la vie agréable ; voilà le pauvre orphelin devenu roi d'un grand royaume. Or, au centre du palais se trouvait un arbre gigantesque. *Vakaviké* l'oiseau aux pouvoirs magiques y habitait. Chaque matin, on le voyait quitter l'arbre et ne revenait que le soir pour passer la nuit. Un bon après-midi, alors que le roi se reposait sous l'arbre, quelque chose comme du miel tomba dans son plat. Il le goûta et le trouva très délicieux. Bientôt, le roi fut

renseigné que c'était les excréments des petits *Vakaviké*. Le roi se dit : « Si les excréments des jeunes *Vakavike* goutent si délicieux leur chair sera merveilleuse... » Puisque personne ne pouvait grimper dans l'arbre, le roi donna l'ordre aux esclaves de le déraciner pour prendre les petits *Vakaviké*. A ce moment-là, *Vakaviké* était parti pour sa promenade habituelle. Cependant avant de quitter son nid, il chargea le petit oiseau *Titi* de veiller sur les petits. Quand les esclaves se mirent à déraciner l'arbre, le petit oiseau *Titi* s'envola à la recherche de *Vakaviké* en chantant :

<i>Vakaviké yéé vaka yéé</i>	« <i>Vakaviké yéé vaka yéé</i>
Ayéé vaka	Ayéé vaka
Bamwara gongo vaka yéé	On déracine l'arbre. Vaka yéé
Ayéé vaka	Ayéé vaka
Angminé nwara vaka yéé	Qui le déracine vaka yéé
Ayéé vaka	Ayéé vaka,
A naa yidéme vaka yéé	Ce sont les gens du palais vaka yéé
Ayéé vaka	Pour faire quoi vaka yéé
Ana ibo be vaka yéé	Ayéé vaka,
Ayéé vaka	Pour prendre vos enfants vaka yéé
Ana di ibihi vaka yéé	Ayéé vaka.
Ayéé vaka »	

Lorsque *Vakaviké* entendit la chanson, il comprit le message. Sans perdre de temps il vola très vite vers son domicile. Quand il fut arrivé, l'arbre était sur le point de tomber et *Vakaviké* lança son mot de magie : « *Vakaviké !* », et aussitôt l'arbre se restaura. Le lendemain, de nouveau, le roi chargea ses domestiques de déraciner l'arbre. Lorsqu'ils recommencèrent à le déraciner, l'oiseau *Titi* alla informer *Vakaviké*. Celui-ci revint très rapidement et comme d'habitude, il proféra son mot de magie, et aussitôt, l'arbre se restaura. Le surlendemain, pour la troisième fois, le roi ordonna aux domestiques de déraciner l'arbre pour prendre les petit *Vakaviké*. Quand *Vakaviké* entendit la chanson de l'oiseau, il s'envola plus vite que jamais pour regagner son nid, mais hélas ! il arriva en retard. L'arbre fut déraciné et voilà déjà la chair de ses enfants qui cuisinait dans la sauce bien pimentée du roi. *Vakaviké* descendit, puis il marcha jusqu'au palais où il trouva le roi en train de manger la sauce à la viande. *Vakaviké* l'interrogea :

De tous les animaux et de toutes les volailles que vous possédez, c'est la chair de mes enfants qui est votre plat favori, n'est-ce pas? Aujourd'hui vous avez oublié tout ce que je vous ai donné et vous m'avez rendu le mal pour le bien, n'est-ce pas?

Le chef le regarda d'un mauvais œil et continua toujours à manger la viande, sans dire un mot. *Vakaviké* le regarda puis en lui tournant le dos, il lança un mot magique : « *Vakaviké !* », en un clin d'œil, le palais et tous les biens disparurent. De nouveau, il lança le mot : « *Vakaviké !* », ensuite, toutes les femmes, les esclaves et les gens du palais disparurent. Pour la troisième fois, il proféra le mot de magie « *Vakaviké !* » et le roi se métamorphosa en pauvre orphelin estropié dans le trou de l'arbre qui se trouvait au centre du marché. Et comme l'ingrat était très vieux en ce moment-là, il n'avait plus la force de marcher. C'était la faim qui le tua. Enfin les vautours descendirent sur son cadavre et le dévorèrent.

#### **3.1.4 Explication contextuelle du conte : « Le pauvre et l'oiseau »**

L'ingratitude humaine se démontre dans ce conte lorsque ce pauvre orphelin n'a pas tenu parole. Cependant, avant de le transformer en grand roi par *Vakaviké*, l'oiseau aux pouvoirs magiques, ce dernier lui a rappelé que l'homme est ingrat et qu'on ne peut pas lui faire confiance. Mais ce jeune estropié est arrivé à le convaincre qu'il serait différent. Il s'est fié à *Vakaviké* que sa situation était pitoyable comme personne ne voulait s'occuper de lui.

Au sein de la société *dagara* un nouveau-né qui manifeste des traits anormaux dès sa naissance est redouté. Alors, les membres de sa famille, surtout ses grands-parents, consultent un fétiche pour savoir le sort et l'avenir de l'enfant. Si on révèle que l'enfant est un « *zuuhu* ou *bibia* », c'est-à-dire une sorte de monstre diabolique qui se cache sous la forme humaine pour tourmenter ses parents et les membres de la communauté, on l'élimine aussitôt que possible. Au cours de la nuit, un groupe d'hommes pareillement habillés, pénètrent dans la case de sa mère, et l'emportent loin du village. On l'abandonne dans une termitière. Entre-temps, la mère de l'enfant est convoquée à participer à des rites purificateurs. Ensuite, elle va se réfugier dans un village éloigné pendant une durée spécifiée avant de rentrer au village. On raconte le cas des enfants-monstres têtus qui résistent à tout effort de se débarrasser d'eux et au cours de la nuit rampent jusqu'au village en forme de monstre pour importuner les gens. Dans ce cas, ce sont les guerriers les plus audacieux de la communauté qui les affrontent et les aînés du village accomplissent des rites nécessaires pour exorciser les esprits maléfiques. Cependant, si l'enfant est né normal et qu'après quelques années il est frappé d'une maladie, disons la

poliomyélite, et par conséquent devient invalide, on l'accepte comme un enfant normal mais malheureux.

Il arrive donc que, à cause de l'invalidité de cet orphelin, il soit incapable de travailler sur le champ. Étant donné que le métier principal des *Dagaaba* est l'agriculture-élevage, son lot devient encore plus pathétique comme les travaux champêtres sont très laborieux. On aurait pensé qu'ayant été transformé en roi par *Vakaviké* cet orphelin ferait tout pour rendre à son tour la bonté de son bienfaiteur que les *Dagaaba* surnomment *zɔmen kpagu* ou *ba-kob* car :

Le 'ba-kob' prend une signification d'assistance mutuelle amicale, sans tenir compte ni de l'appartenance clanique ou familiale, ni de la provenance géographique... Les obligations liant les membres du 'ba-kob', entre eux. Elles ont une certaine valeur contraignante et reposent elles aussi, sur le principe de réciprocité<sup>109</sup>

Malheureusement, malgré le grand nombre de bétails et la richesse qui l'entourent, cet ingrat n'a trouvé d'autre viande que la chair des enfants de *Vakaviké*, son sauveur.

L'oiseau *titi* que *Vakaviké* a chargé de veiller sur ses enfants est connu chez les *Dagaaba* comme un oiseau qui surveille avec vigilance. Normalement, il ne chante que quand il aperçoit un spectacle qui lui paraît bizarre. Ainsi, quand on l'entend chanter on comprend tout de suite que quelque chose ne va pas et donc qu'on devrait peut-être se mettre en garde contre un danger prochain. De même, dans un conte *moore* du Burkina Faso<sup>110</sup>, un monstre vigilant qui a transformé une orpheline nommée *Tiyène* en une très belle fille l'a avertie de ne sourire à aucun jeune homme avant le jour d'une fête communale. A l'insu de *Tiyène*, le monstre a chargé un oiseau de veiller sur elle durant toute la période et lorsque *Tiyène* a enfreint l'engagement, l'oiseau, comme l'oiseau *titi* dans ce conte, a chanté pour l'aviser. Mais enfin, le monstre a pardonné à *Tiyène* et la fit entourer de richesse abondante. *Tiyène* est devenue princesse qui finalement s'est mariée au prince du royaume.

---

<sup>109</sup> Kpowda, Novat : *Le mariage coutumier dagara et mariage chrétien*, Koumi G. S. K., 1972, p.88.

<sup>110</sup> Djibri, Tsamir : *Contes d'hier et d'aujourd'hui*, Présence Africaine, Dakar, 185, pp.83-91.

Dans la nature, les animaux jouent un rôle particulier ; ils établissent parfois un véritable dialogue avec les indigènes. Ceux-ci comprennent le message qu'ils veulent communiquer. Par exemple, On associe les chansons de quelques oiseaux à certaines périodes de l'année : l'approche de la saison sèche ou de la saison des pluies ou même une période qui marque la fin d'une saison et signale le commencement d'une autre. Chez les *Manla-Dagaaba*, les cris incessants du hibou ou du chat, s'interprètent comme le décès d'un membre de la communauté qui réside ailleurs ou comme la mort imminente d'un notable de la communauté. Ce phénomène est étroitement lié à la pratique du totémisme, c'est-à-dire un animal ou une plante auquel on doit s'adresser avec révérence parce qu'on le prend pour avoir joué un rôle important dans l'existence d'un clan ou dans la vie d'un individu. En fait au sein de la société *dagara*, il y a le totem individuel et le totem clanique. Alors, on aurait pensé que, ayant été transformé en roi d'un royaume magnifique par *Vakaviké* cet orphelin ferait tout pour rendre la gratitude de son bienfaiteur en le traitant au moins avec révérence. Malheureusement, le comportement de l'orphelin a ré-affirmé l'ingratitude humaine dont parlait *Vakaviké*. Un adage *dagara* dit, « *Kombaŋ beo daana ba puoho amisiera* ». Autrement dit, « *celui qui ne pense pas au lendemain n'exprime jamais sa gratitude.* » Ce conte cherche à nous avertir qu'on ne peut pas toujours faire confiance à un tel individu. Ce n'est donc pas étonnant que *Vakaviké* lui ait détourné le sort pour se venger de son ingratitude. « *E boa, e nyaa* », dit un dicton *dagara*. C'est-à-dire « *qu'on mérite bien les conséquences de son méfait* ».

### **3.1.5 La co-épouse ingrate**

Il était une fois vivaient un homme, ses deux femmes et ses chiens nommés *Nanja Nangdung* et *Soba yari yari*. La première femme était très gentille envers les chiens tandis que la seconde femme les dédaignait. L'homme était cultivateur et comme son champ était très loin du village, les deux coépouses se mirent d'accord pour lui envoyer de quoi manger à tour de rôle. Mais avant d'arriver au champ de leur mari, il fallait franchir le champ de *kontoma*, le génie. Or, *kontoma* avait cultivé des tomates qui commencèrent à porter des fruits. Un jour, alors que la première femme allait au champ, son enfant sur le dos, l'enfant aperçut une tomate mûre. Il se mit à importuner sa mère : « *Maman* je veux des tomates mûres, *maman* je veux des tomates mûres ! ». Quand *Kontoma* le génie l'eut entendu, il sortit de la caverne et s'adressa à la mère de l'enfant : « Cueille la tomate pour l'enfant, il n'est qu'un enfant. Une seule tomate ne vaut pas grand-chose. Cueille-la. Il faut être gentil avec les enfants » La femme hésita un moment avant de la cueillir. Dès

qu'elle l'avait cueillie, *kontoma* lui cria : « Remet la tomate en place ! Les mains me faisaient mal lorsque je le cultivais. La tête me faisait mal lorsque je travaillais. Remets la tomate en place ! » *Kontoma*, sautait, jurait et intimidait la femme. Il voulait la tuer. Cependant, la femme, ne sachant que faire, tremblait de peur. Son mari était très loin et personne n'était aux alentours du champ. Soudain, une idée lui vint à l'esprit. Elle se mit à chanter les noms des chiens :

*dagaare* :

Soba yari yari yéé  
 Soba yari yari  
 Soba yari yari yéé  
 Soba yari yari  
 Boŋ kaŋa mwaa sori yéé  
 Yari yari yéé  
 Soba yari yari Numbiri bonyeni  
 Yariyari ayee soba yariyari  
 Nyibogu boŋyeni yee yariyari yee  
 soba yariyari  
 Naŋa nangdung yéé  
 Naŋa nangdung  
 Naŋa nangdung yéé  
 Naŋa nang dung yéé  
 Boŋ kanga mwaa sori  
 Naŋa nang dung yéé, nanga nangdong  
 Numbiri bonyeni yee nang dung yee  
 Naŋa nang dung naŋa nang dung  
 Nyibogu bonyeni yee nang dung yéé  
 Naŋa nang dung

français :

Soba yari yari yéé  
 Soba yari yari  
 Soba yari yéé  
 Soba yari yari  
 Un diable à un seul œil m'a  
 croisée sur la route  
 Soba yari yari yéé  
 Un diable à un demi-nez  
 m'a croisée sur la route  
 Naŋa nang dung yéé  
 Naŋa nang dung  
 Naŋa nang dung yéé  
 Naŋa nang dung  
 Un monstre m'a croisée sur la route  
 Naŋa nang dung

Aussitôt que les chiens avaient entendu la chanson, ils surent que leur maîtresse était en danger. Ils se mirent à courir à toutes jambes pour la sauver et lorsque *Kontoma* les vit s'approcher, il disparut dans la caverne. Les chiens escortèrent leur maîtresse au champ, ensuite à la maison.

Le lendemain, c'était le tour de la seconde femme, celle qui maltraitait les chiens. Lorsqu'elle fut arrivée au champ de *Kontoma* et que son enfant vit une tomate mûre, ce petit aussi commença à importuner sa mère. En entendant la voix de l'enfant, *Kontoma* y apparut, comme toujours : « Cueille-la, cueille-la pour l'enfant » Aussitôt que la femme l'avait cueillie, *Kontoma* sursauta en disant : « Remet ma tomate en place ! J'avais mal aux yeux pendant que je cultivais, rend-moi ma tomate, les jambes me faisaient mal pendant que je cultivais... ». *Kontoma* devint fou et voulait tuer la femme. La femme se souvint des chiens et comme son coépouse l'avait fait, elle se mit à chanter leurs noms.

Quand les chiens entendirent la voix de la femme, ils surent tout de suite qu'elle était en danger. Très vite, ils se dirigèrent vers le champ de *Kontoma* pour secourir leur maîtresse du danger. Lorsque *Kontoma* les vit apparaître, vite comme l'éclair, il se réfugia dans la forêt.

Le soir même, quand elle avait fait la cuisine, comme toujours, elle refusa de leur donner à manger. Lorsque ce fut encore son tour d'aller au champ, *Kontoma* l'affronta de nouveau et voulait la tuer. La femme chanta et rechanta les noms des chiens, mais aucun d'eux n'intervint. Ils décidèrent de ne pas répondre à son appel. Rayonnant de joie, *Kontoma* prit sa hache et d'un seul coup, il trancha la tête de la femme.

La coépouse ingrate n'avait pas d'égards pour les chiens qui les protégeaient. Ainsi, elle avait été abandonnée à cause de son ingratitude.

### **3.1.6 Explication contextuelle du conte : « La coépouse ingrate »**

Ce conte cherche à nous conseiller d'être gentil envers les bêtes surtout tous les animaux domestiques. Normalement dans un foyer polygame *dagara*, la femme dont il est le tour d'héberger le mari et de faire la cuisine doit s'assurer que les chiens et les chats qui vivent dans la concession soient aussi nourris. D'ailleurs, au début de la saison des pluies pendant laquelle le travail champêtre bat son plein, elle doit envoyer le déjeuner au mari et aux enfants qui défrichent les mauvaises herbes. On croit que c'est lors de cette occasion que des esprits pernicious tel que *kontoma* le génie, profitent de la solitude de la femme pour l'attaquer.

La première coépouse qui est très gentille avec les chiens est sauvée tandis que la deuxième, qui n'a cessé de maltraiter les chiens, malgré le fait qu'elle soit protégée une fois contre *kontoma*, est punie à cause de son ingratitude ; ils l'ont abandonnée en faveur de *kontoma*, le génie, et ce dernier lui a coupé la tête.

En fait les chiens, non seulement ils sont les gardiens de la maison mais aussi ils sont d'utilité économique et sociale. On s'en sert pour chasser du gibier surtout pendant la saison sèche quand la brousse est toute brûlée. En plus, on se sert du chien dans la performance de quelques rites purificateurs aussi bien que religieux. Chez les *Nandome*, un groupe de *Lo-Dagaaba* du Ghana, le chien fait partie de la dot qu'un genre doit payer

aux parents de sa future femme. Parmi les *Manlaala*, un groupe *dagara* du Sud, une femme qui a commis l'adultère doit subir un rite purificateur avant d'obtenir la permission de regagner la concession familiale du mari. La chaire du chien fait partie de l'ingrédient principal (*pa mwih*) de l'amende imposée à l'homme adultère, dans ce cas, l'homme qui avait eu des rapports sexuels avec la femme concernée. Les chiens sont ainsi considérés comme des animaux d'une utilité considérable dans la coutume *dagara*.

La société *dagara* a de la révérence pour la nature et tout ce qui est de la création. Ainsi chaque individu doit se mettre en rapport avec son environnement, connaître et respecter les animaux, les rivières, les montagnes etc. En revanche, la nature et toute la création lui accordent l'assurance psychologique qui contrebalance sa vie et sa crainte ce qui culmine à l'adoration d'une force suprême *Naamwin* (Dieu) et des divinités, *tungbama*<sup>111</sup>. Ainsi, la malversation qu'elle soit contre l'individu, la nature ou contre les animaux comme c'est le cas de la femme dans ce conte, provoque la rage du Dieu, le tout puissant. Un proverbe des *Dagaaba* dit : « *Di, iyoŋ la kpi iyoŋ* » C'est-à-dire que « *Celui qui mange tout seul meurt tout seul* ». Le même proverbe se traduit en *Akan* comme « *Wo nkoa wodidii a wo nkua wone* » qui signifie ; « *Si tu manges tout seul tu t'en débarrasseras tout seul* ». Évidemment, ce conte qui prêche la communalité, invite les gens à respecter la création et à se montrer gentils envers tous les animaux domestiques.

### **3.1.7 Le chasseur, l'homme, le serpent et le rat**

Il était une fois un chasseur qui était parti à la chasse. Ce jour-là, comme il avait de la peine à tuer du gibier, il décida de rentrer chez lui. Lorsqu'il rentra, il découvrit au fond d'une fosse un homme, un serpent et un rat. Ces derniers, pour raisons que le chasseur ignorait, étaient tous tombés dans la fosse. L'homme était le premier à appeler le chasseur à venir à son aide : « Monsieur le chasseur, regardez ce qui m'est arrivé. Sauvez –moi de cette fosse et de ces bêtes maudites ». Le chasseur aida l'homme à sortir, laissant les deux animaux dans la fosse. Alors que le chasseur s'apprêtait à partir, les deux animaux le prièrent de les sauver aussi. Mais l'homme lui conseilla de les laisser mourir dans la fosse en ajoutant : « Vous ignorez ce qu'est un serpent, cette bête maudite que tout le monde redoute ? Et le rat ! Il n'est qu'une espèce de voleur » Le chasseur tourna le dos pour s'en aller mais les deux animaux le supplièrent de ne pas les laisser mourir dans la

---

<sup>111</sup> Mukassa, Der : *Sociologie des mutations dagara (1897-1957)*, op. cit, p. 4.

fosse. Le serpent lui dit : « Monsieur le chasseur, aidez –nous à sortir. Peut-être un jour nous vous serions utiles ». Comme il eut pitié d’eux, le chasseur décida quand même de les sauver, bien qu’il n’en soit pas convaincu. Avant de partir, chacun d’eux promit de visiter le chasseur un jour.

Pendant trois jours du marché, le chasseur n’entendit plus parler d’eux. Cependant, au bout du quatrième jour du marché, le rat fut le premier à se montrer en portant un lingot d’or. Il dit au chasseur : « Voilà ce que je vous ai apporté, Je viens vous remercier pour m’avoir sauvé la vie ». Aussitôt, il repartit sans expliquer au chasseur d’où il avait pris l’or. Après avoir attendu en vain l’homme et du serpent, un jour le chasseur décida d’aller vendre l’or au chef du village voisin. Cependant, il ne fut pas allé très loin lorsqu’il rencontra l’homme qu’il avait sauvé de la fosse. Ayant échangé des salutations habituelles, le chasseur lui montra le lingot d’or puis, il lui expliqua son intention de le vendre. A l’insu du chasseur, l’or était l’un des trésors du chef qui avaient disparu du palais récemment. Au lieu d’avertir le chasseur, l’homme, pour ainsi dire, décida de le trahir. Il demanda au chasseur d’attendre sous prétexte qu’il allait appeler quelqu’un d’autre qui l’achèterait plus cher. Il courut chez le chef et lui annonça qu’il avait trouvé celui qui avait volé son trésor. Aussitôt on arrêta le chasseur et l’accusa du vol. Quand on l’emmenait au chef, il s’excusa pour aller se soulager dans la brousse tout près. A son arrivée à l’endroit, il vit un serpent qui l’attendait. Le chasseur se mit à reculer mais le serpent lui parla : « C’est moi que tu avais sauvé du fond de la fosse l ‘autre jour. Aujourd’hui, c’est mon tour de t’arracher des dents de la mort » Le serpent se mit alors à cueillir des herbes en expliquant au chasseur : « Je vais mordre le fils du roi à mort et lorsqu’on te demandera de l’aider, tu vas le ramener à la vie avec ces herbes.» Ensuite le serpent lui expliqua quel ingrédient il lui faudra ajouter aux herbes pour la potion efficace. Enfin, il lui expliqua comment il devait procéder.

Au palais, lorsque le chasseur était sur le point de répondre aux questions qu’on lui avait posées, on entendit des cris de lamentation. C’était le fils unique du chef qui venait d’être mordu par un serpent. Instinctivement, la foule se dirigea vers l’endroit où s’allongait l’enfant, laissant derrière eux trois personnes à s’occuper du chasseur. Alors qu’on s’apprêtait à l’emmener chez le guérisseur, il mourut. Tout le monde devint triste et le chef avait du mal à se maîtriser. Le chasseur parla alors : « Si je n’avais pas été accusé et arrêté, j’aurais pu facilement ramener l’enfant du chef à la vie ». On le relâcha et

l'emmena auprès du corps de l'enfant. Le chasseur sortit de sa poche les herbes que le serpent lui avait données. Il les mit dans une marmite et y versa de l'eau. Puis il arrangea deux pierres, encadrant les fagots auxquels il avait déjà mis du feu. Chaque fois qu'il essaya de mettre la marmite sur les deux pierres, elle tomba. C'était ainsi jusqu'à la troisième fois et le chef qui s'impatientait de voir son fils ramené à la vie lui demanda s'il n'avait pas besoin d'une troisième pierre pour stabiliser la marmite. Le chasseur répondit : « Mba naa c'est là où se pose le problème ; il nous faut plutôt la tête d'un *namiima* c'est-à-dire un bavard pour servir de troisième pierre. En effet, c'est l'ingrédient le plus important ». Qui est donc ce *namiima* ? Il fallait le chercher coûte que coûte. Et tout le monde de chuchoter : « Où trouverons-nous ce bavard ? » Cependant, un notable qui s'asseyait parmi la foule se mit à contempler le visage de l'homme qui avait trahi le chasseur. Leurs regards se croisèrent. Le notable se tourna vers le chef, se racla la gorge puis lui dit : « Nous n'avons pas besoin de partir loin pour chercher ce *namiima*. Cet homme qui a trahi le chasseur pour un crime qu'il n'avait pas commis est sans doute le bavard dont nous avons besoin ». Tout le monde se mit d'accord avec le notable et aussitôt, on se jeta sur l'homme qui avait trahi le chasseur, lui coupa la tête pour utiliser la tête comme la troisième pierre dont on avait tant besoin. Le médicament fut bientôt cuit. Le chasseur introduit la mixture dans les narines de l'enfant. Celui-ci se leva immédiatement.

Ainsi, le chasseur fut sauvé de la mort et l'homme, son confrère qui voulait causer sa mort, devint la victime. « *Ka inang tu nie kūū bogu bahi a kyeli ha u kuung, Ina ban mang leo ūū bé* ». Autrement dit, *celui qui creuse la tombe d'un autre en attendant sa mort, sera le premier à être enterré dedans.*

### **3.1.8 Explication contextuelle du conte : « Le chasseur, l'homme, le serpent et le rat »**

Comme les deux contes que nous avons déjà vus, il s'agit dans ce conte de l'ingratitude de l'homme. En fait, l'homme dans ce conte se montre beaucoup plus ingrat et redoutable que les animaux sauvages et dangereux comme le serpent.

Normalement dans n'importe quelle société, un individu doit exprimer sa gratitude soit à celui qui l'a aidé à surmonter un problème soit à celui qui lui a rendu un service quelconque. Le vrai *Dagao* est toujours reconnaissant à son confrère qui l'a sauvé ou qui

lui a rendu un service, d'où l'adage. '*Suntaa la nungtaa*' qui veut dire « *qu'il faut s'aimer et s'entraider* ». Malheureusement, l'homme que le chasseur a sauvé, se montre ingrat pour avoir non seulement trahi son sauveur mais pour avoir voulu causer sa mort aussi. Les deux animaux qui ont été sauvés avec l'homme se montrent donc plus reconnaissants que l'homme, le confrère du chasseur. Cela fait évoquer un adage *dagao* qui dit : « *Ka idéo démé ba yini yeñé démé kungbang nyee* ». Cela signifie que *ce sont les tiens qui sont capable de te trahir facilement*.

Dans ce conte, on témoigne de deux caractéristiques de l'Homme ; l'Homme idéal incarné par le chasseur et l'Homme dédaigneux symbolisé par l'homme sauvé du fossé. Dans la société *dagara*, le chasseur comme le cultivateur jouit de la réputation d'être très pur, adroit, honnête et très raisonnable. En effet, le chasseur est souvent mythifié dans le conte *dagara*. Cela est dû, d'une part, à la nature de son métier qui d'après les *Dagaaba*, demande de la pureté car d'après la croyance *dagara*, loin de l'habitation humaine, le chasseur s'entretient avec la nature, les fauves aussi bien que les animaux-génies. De cette façon, les mauvaises actions ou les manquements aux interdits professionnels ou claniques peuvent déclencher des malheurs qui pourraient aboutir à sa chute, voire sa mort. D'après Rattray, avant de partir pour la « grande » chasse, le *Tendana/Tengan-sob*, c'est à dire le propriétaire de la terre, profère des incantations :

Si nous rencontrons un lion qu'il soit comme l'eau froide,  
Si nous rencontrons un léopard qu'il soit comme l'eau froide.  
Si nous rencontrons un serpent qu'il soit comme l'eau froide,  
Si un homme veut se quereller avec un autre lors de la chasse faites  
qu'il ait un mal de tête et un mal au ventre de sorte qu'il retourne à la  
maison. (Notre traduction).<sup>112</sup>

Le chasseur paraît ainsi être une personne à qui l'on peut se confier. Au contraire, l'homme du conte qui a été sauvé avec les animaux n'est point différent de ces bêtes. En réalité, par son comportement hypocrite, l'homme se montre pratiquement beaucoup plus ingrat voire dangereux que des fauves féroces. Chacun des deux animaux a essayé d'exprimer sa gratitude. Mais contrairement à ce qu'on aurait pensé, l'homme qui représente le confrère du chasseur, était malheureusement d'un autre caractère.

---

<sup>112</sup> Rattray, S. : *The tribes of Ashanti Hinterland*, Oxford, 1932, p.40.

L'entretien du serpent et du chasseur au moment décisif renforce la notion *dagara* qu'au cours de la chasse, les chasseurs des fois rencontrent des animaux-génies qui leur révèlent les secrets de la chasse aussi bien que des herbes médicinales pour quelques maladies affreuses. Le serpent donc a révélé un secret thérapeutique au chasseur lorsqu'il lui a montré les herbes de la vie dont celui-ci se servira pour ramener le fils du chef à la vie.

Enfin, l'homme qui voulait causer la mort du chasseur est démasqué et sa tête est coupée pour servir de l'ingrédient principal du médicament. Cette observation est significative parce qu'elle cherche à nous avertir que quoi que l'on fasse, la société dans laquelle nous vivons nous juge aussi. Un personnage tel le notable vaillant qui est intervenu pour démasquer l'hypocrisie révoltante de l'homme dans ce conte représente un commentateur social dans la communauté *dagara* : il est très vigilant, rien ne lui échappe ; ainsi dans 'une société sans écriture', comme beaucoup de sociétés purement traditionnelles, il représente un commentateur social, comparable aux écrivains les plus connus comme Molière qui dénonce l'hypocrisie de certains individus dans *le Malade imaginaire* et dans *Tartuffe*.

C'est l'homme donc qui a causé sa propre mort pour avoir voulu chercher la mort du chasseur. Ainsi, il se montre très ingrat et il mérite bien les conséquences de ses méfaits. « *Zangzaya bini nyewaahé o meṅa* », dit un proverbe *dagara* qui signifie : « *La chauve-souris en cherchant à reprocher Dieu pour l'avoir créée pas comme les autres bêtes, finit par chier sur elle-même.* » C'est l'équivalent de l'adage français qui dit, « le mal retombe sur son auteur ».

### **3.2 LA JALOUSIE**

La jalousie se trouve dans presque toutes les situations de la vie humaine. Qu'elle soit un sentiment hostile qu'on éprouve lorsqu'on voit un autre jouir d'un avantage qu'on ne possède pas, ou qu'elle soit le désir de possession exclusive de la personne aimée, la jalousie est un instinct naturel qui implique deux réalités : Par exemple, la jalousie intellectuelle ou professionnelle inspire les scientifiques, les inventeurs ou les professionnels à se débrouiller pour dépasser leurs collègues. En outre, la jalousie mortelle ou destructive telle qu'on trouve chez de petits esprits, se transforme en haine contre la victime. Ce genre de jalousie ne vise qu'à détruire au lieu de faire avancer le progrès d'une société. Balzac a fait une distinction entre ces phénomènes lorsqu'il dit :

« La jalousie des personnes supérieures devient émulation, celle des petits esprits devient de la haine »<sup>113</sup>. Bien que la jalousie se trouve dans presque toutes les situations de la vie humaine, c'est le genre de jalousie, dite jalousie mortelle, qui mène Caïn dans la Bible à tuer son frère Abel que l'on cherche à condamner à travers les contes. La société *dagara* qui est essentiellement polygame connaît bien la jalousie, surtout entre coépouses. Cette espèce de jalousie menace non seulement le foyer conjugal mais aussi la progéniture du mariage. Ces contes *dagara* ci-dessous qui portent sur la jalousie cherchent à décourager les gens, surtout les femmes, de ce cancre.

### 3.2.1 La coépouse jalouse

Avant de raconter ce conte, voici une chanson au sujet d'une coépouse jalouse.

*dagaare* :

Nyantaa béo, nyantaa nyuri basuma yaa  
 Nyantaa béo nyantaa nyuri basuma yaa  
 Eyela ban yela ni yi ti tselihi nye Iyela ban  
 Ye la ni yi ti tselihi nye  
 Nyantaa nuyri ha suma yée.

français :

Une coépouse jalouse est méchante  
 Une coépouse jalouse et vicieuse  
 C'est de vous qu'on parle  
 C'est à vous qu'on parle  
 Venez écouter le message

Il y avait une fois vivaient un homme et ses deux femmes. La première femme n'arrivait pas à enfanter tandis que la seconde avait mis au monde un fils appelé *Kanvièla Yégé*. Lorsque ce dernier devint jeune homme, il s'occupait des troupeaux de son père. Chaque jour, il montait au ciel pour leur faire brouter les herbes. Lorsqu'il était l'heure pour le déjeuner, sa mère préparait du *sawala* qu'elle portait à l'endroit où *Kanvièla* allait atterrir. Elle chantait :

*Kanviela yeñé woé Kanviela yeñé nang ba wa kamwina puhi kyekye  
 Kazienja nyaa boé boé Kanviela yeñé nang ba wa"*

Traduction en français :

Kanviéla yéñé woé kanviéla yégé n'est pas encore venu. Le soleil s'est déjà retiré et il fait déjà jour mais kanviéla yégé n'est pas encore venu.

Lorsqu'il entendait sa mère chanter, il répondait :

*dagaare* :

Nnaa tsing ta yeba woñ?  
 Nsaa mong taa yeba woñ?  
 Mma kɔkɔri sawarima niëna  
 Mma kɔkɔri nu ma too

français :

Mes collègues, avez-vous entendu?  
 Mes collègues, avez-vous entendu?  
 La voix de ma mère si douce.  
 La voix de ma mère si belle

<sup>113</sup> Balzac, Honoré de, cité dans *Le nouveau petit robert*, 1995, p.1218.

Ayant fini de chanter, il se laissait tomber du ciel. Sa mère l'embrassait. Elle lui servait de quoi manger. La coépouse de sa mère devint si jalouse qu'elle décida de le tuer. Un jour, lorsque la mère de *Kanvièla* fut partie au marché, la coépouse jalouse alluma un feu à l'endroit où *Kanvièla* allait atterrir. En imitant la voix de la mère du jeune homme, elle chanta le message que la mère du garçon avait l'habitude de chanter pour l'appeler. Malgré la simulation de voix de sa mère, *Kanvièla* yégé devint soupçonneux. Il décida quand même de répondre à la chanson. Mais il refusa de descendre. La coépouse jalouse se débrouilla : elle chanta de nouveau, simulant la voix de la mère. Mais *Kanvièla* qui n'ignorait pas la voix de la femme se dit : « C'est sans doute, la voix de la coépouse de ma mère. Peut-être ma mère l'a chargée de préparer mon déjeuner... Peut-être ma mère est malade ». Avec cette pensée en tête, *Kanvièla* se laissa tomber ; il tomba dans le feu et fut brûlé à mort. A son retour du marché, la mère de *Kanvièla* s'évanouit et rendit le dernier soupir lorsqu'elle avait appris la façon dont son fils avait trouvé la mort. Ne pouvant supporter le fait que sa femme préférée et son enfant unique n'étaient plus en vie, le mari aussi succomba au chagrin, laissant seule la coépouse jalouse dans la concession. Comme elle vivait toute seule, on avait peur d'elle. Enfin, on l'accusa de sorcellerie et on la bannit du village. Elle mourut dans la solitude et son cadavre fut dévoré par les hyènes et les charognards.

### 3.2.2 Explication contextuelle du conte : « La coépouse jalouse »

Dans le contexte traditionnel africain en général, et dans la société *dagara* en particulier, l'infécondité est considérée comme une calamité absolue, surtout dans le cas de la femme. Personne ne souhaiterait être dans cette condition parce que « l'enfant est la mesure de toute chose, un héritage inestimable ».<sup>114</sup> Ceci est le cas du couple que forment *Fama* et *Salimata* dans *Les soleils des indépendances* de Kourouma : « *Fama* étend la stérilité qui le hante à sa tribu, à son pays, au monde entier [...] les civilisations se meurent, percluses, sourdes et aveugles [...] et stériles ».<sup>115</sup> Pour un homme *dagara*, c'est une calamité qui lui refuse la joie de la parenté et menace son standing social. D'après la croyance *dagara*, ceci constitue un malheur dit-on, qui « bouche le chemin d'un ancêtre qui cherche à revenir sur terre » pour accomplir une tâche non achevée. Dans les mots de

---

<sup>114</sup> Samsia Paul : « Des poèmes rituels comme représentation de la croyance et de la démonologie des Marsa du Cameroun et du Tchad » in *Littérature orale africaine, décryptage, reconstruction, canonisation*, op. cit, p.148.

<sup>115</sup> Korouma Ahmadou : *Les soleils des indépendances*, Seuil, 1970, p. 21.

l'évêque Sarpong à propos de la société ghanéenne, « la stérilité est donc la plus grande calamité qui puisse jamais frapper un couple ghanéen »<sup>116</sup>

Il arrive donc que dans une concession polygame *dagara* une coépouse (*nyantaa*) qui n'arrive pas à enfanter se voit plus malheureuse que son mari, car grâce au nombre des femmes qu'il possède, le mari pourrait facilement avoir des enfants par les autres femmes. Une femme stérile risque donc de perdre sa place dans le foyer. Cependant, si en dépit de sa situation pathétique, elle se fait gentille, surtout avec les enfants de ses coépouses, les enfants en revanche, vont l'aimer, de sorte que l'on s'entendra bien dans la concession. Mais il n'en reste pas moins vrai qu'elle éprouve des moments de solitude et de l'angoisse pour ne pas avoir son propre enfant.

Une femme qui se comporte bien dans la communauté jouit des attributs traditionnels tels que « *pog-meɲa* » (une véritable femme épouse), « *pog-sung* » ou « *pog-forifori* » (une femme gentille). Pour encourager la femme à se comporter bien dans la communauté, certaines communautés *Akan* chantent l'éloge d'une femme défunte dans un grand style :

The woman who gives to both mother and child  
Grandmother the cooking pot that entertains strangers  
The mighty tree with big branches laden with fruits  
When children come to you they find something to eat  
The one whose hand is always tempting her to give.<sup>117</sup>

Traduction en Français :

La femme qui pourvoit à l'enfant et à la mère  
La grand-mère, la marmite qui régale les étrangers  
L'arbre imposant avec grandes branches chargées de fruits  
Quand les enfants s'accourent, ils trouvent de quoi se régaler.  
Celle dont la main est toujours prête à donner. (Notre traduction).

En outre, si une femme est dédaigneuse et se laisse envahir par la jalousie, les enfants s'éloignent d'elle et sa situation devient celle d'une personne solitaire. C'est le triste sort de cette coépouse dans ce conte. Cette coépouse jalouse s'est laissée envahie par de la haine qui l'a conduite jusqu'à tuer l'enfant unique de la famille. Ainsi, c'est l'effet de sa

<sup>116</sup> Traduit de Sarpong, A. Peter : *Ghana in Retrospect; Some aspects of Ghanaian culture*, Ghana Publishing Corporation, Tema, 1974, p.69.

<sup>117</sup> Nketia J. H. : *Funeral dirges of the Akan People*, Achimota, 1955, p.35.

jalousie excessive qui a provoqué l'anéantissement d'une famille entière. Par conséquent, la mort successive de la coépouse et du mari l'a rendue très seule au foyer. Dès lors, la société a commencé à se méfier d'elle car on a découvert bientôt que c'est elle qui est la cause de la mort de toute la famille. Aux yeux de la société, elle fait figure d'une scélérate. Peu étonnant alors qu'elle finit par être accusée de la sorcellerie. Un proverbe *dagara* dit : « *Méfiez-vous d'une coépouse jalouse, car c'est la brebis galeuse dans un mariage polygame* ».

La croyance en sorcellerie reste toujours un phénomène répandu en Afrique. On l'associe avec des gens maléfiques qui tuent spirituellement pour des raisons personnelles. Pour parer à la sorcellerie, il faut le conjurer par des sacrifices ou dans le cas d'un fidèle religieux, l'exorciser dans une église ou chez un *marabout*. Bien souvent, un malfaiteur redouté qui a été accusé de sorcellerie est banni de la communauté. Au nord du Ghana, dans la communauté *mamproussi*, il existe un camp de sorciers à Gambaga, *Gambaga witch camp* situé en dehors de la ville de Gambaga, où les gens qui ont été accusés de sorcellerie se réfugient. Bien que le Gouvernement ghanéen en collaboration avec des ONGs et des groupes civiles s'efforcent de mettre fin à cette coutume, la pratique continue toujours jusqu'à ce jour.<sup>118</sup>

### **3.2.3 Il ne faut pas être jaloux**

Il était une fois un village où vivaient un homme, ses deux femmes et leurs deux filles. L'une des coépouses mourut très tôt, laissant derrière elle sa fille unique. En principe, la coépouse survivante devait prendre soin d'elle comme de sa propre fille. Malheureusement, elle n'était pas gentille avec la pauvre fille : Elle la maltraitait, elle lui criait dessus et n'hésitait pas à la frapper à la moindre provocation. L'orpheline fut confinée pour toutes les tâches du foyer et n'avait jamais eu d'occasion de jouer avec ses collègues. Or, elle avait une demi-sœur qui avait le même âge qu'elle. Ce fut la fille de la coépouse de sa mère. Cette fille, au contraire était toute libre et gâtée. Elle ne faisait que manger et dormir. Quand la fille de la co-épouse de sa mère se sentait fatiguée d'être restée dans la maison pendant longtemps, elle s'habillait et sortait pour aller bavarder avec ses collègues. Un jour, lorsque les deux filles étaient en train de manger du *sawala*, laalebasse dans laquelle elles mangeaient se cassa. La méchante coépouse accusa

---

<sup>118</sup> Gambaga Witch Camps, Gambaga, Northern Region.

l'orpheline d'en être responsable. Elle l'insulta et la jeta dehors tout en menaçant qu'elle ne regagnerait la concession qu'après avoir réparé laalebasse avec la queue de *manlaraa*, le monstre terrifiant. L'orpheline, l'air misérable, tenant les morceaux de laalebasse en main, s'en alla dans la forêt en chantant et en pleurant :

Mma duguloo kalmia ya Mma duguloo kalmia ya  
Katizaa tsina kati tsina ka nwani kaba kaba kaba  
Katizaa tsina katizaa tsina ka mwani kabakaba kaba  
Ka mma wooéé ka mma wooé  
Kuu mwani bas siera siera kuu mwani bas siera sibri  
Ka manlaala zuuri kuu mwani mang siera  
Ang muo na nyé mang laara. azaahi zoé tse ahi  
yɔbuɔra uzuuri zié.

Traduction en français :

Ma tante a fait la cuisine Nous étions deux en train  
de manger quand laalebasse se cassa; cra cra cra  
Oh! Maman Oh! Maman, ta coépouse m'a accusée  
d'en être responsable. Elle m'a insultée. Elle m'a frappée  
Elle m'a demandée de réparer laalebasse avec la queue du monstre  
manlara. Où est- ce que je peux trouver ce monstre manlaara?  
Si jamais je rencontre ce monstre, ne vaudrait-il pas mieux que je m'en  
fuisse au lieu de tenter d'avoir sa queue?

L'orpheline continua à chanter et à pleurer, et tous les êtres de la forêt qu'elle rencontra lui donnèrent des conseils qu'elle suivit. Enfin, elle arriva au bord d'un grand fleuve. L'esprit du fleuve lui donna une nouvellealebasse et beaucoup de richesses et tout ce qu'elle voulait dans ce monde. Quand elle rebroussa chemin avec toutes ces richesses, la méchante coépouse devint jalouse. Elle cassa unealebasse et accusa sa propre fille de l'avoir cassée. Ensuite, elle la renvoya pour réparer laalebasse avec la queue de *manlaara*. Cette fille, contrairement à l'orpheline, fut toute gâtée et n'avait pas de respect pour les gens et les animaux qu'elle rencontrait dans la forêt ; elle riait et battait les mains là où elle devait se taire. Elle rejeta tous les conseils qu'on lui donna et se comporta à son gré ; au lieu de prendre le chemin à gauche elle prit celui de la droite.

Quand elle fut arrivée au fleuve, elle s'y jeta sans attendre que le génie de la rivière lui pose des questions. Elle en sortit toute couverte de serpents, des crabes et de tous les maux de la rivière. Quand elle rentra à la maison, sa mère, terrifiée à cette vue, prit un grand bâton et se mit à frapper les monstres, mais enfin, c'est sa fille qui fut morte. Ainsi, la femme qui maltraitait l'orpheline de sa coépouse finit par perdre sa propre fille.

### 3.2.4 Explication contextuelle du conte : « Il ne faut pas maltraiter l'orphelin »

Pour protéger l'orphelin contre la méchanceté et la jalousie des coépouses dans une concession polygame, la société *dagara* projette une image pitoyable de l'orphelin à travers plusieurs contes. Ce conte-ci cherche à conseiller aux gens, surtout aux femmes de se montrer gentilles envers les enfants, surtout les orphelins et les victimes du divorce. Dans ce conte, c'est la jalousie entre coépouses qui s'est transformée en haine contre la pauvre orpheline. Ne pouvant plus la tolérer, la méchante coépouse de sa mère chassa l'orpheline du foyer pour ce qu'elle n'a pas fait. Mais cette pauvre orpheline a été sauvée par l'esprit de la terre (*tungbani*) et de la rivière (*naa mani*) qui non seulement lui ont fourni unealebasse neuve mais aussi une richesse abondante.

Dans la société *dagara*, laalebasse fait partie des biens qu'une femme lègue à sa fille. C'est avec laalebasse qu'elle donne à boire soit avec de l'eau soit avec du *pito*. En fait, c'est un des éléments fondamentaux de la féminité dans la coutume *dagara*.

Les *Dagaaba* cherchent toujours à vivre en bon contact avec la nature. Ceci cadre avec l'affirmation de Mukassa selon laquelle tout *Dagao* du milieu traditionnel se trouve sans cesse situé dans une relation cosmique et se familiarise avec les divinités aussi bien qu'avec toutes puissances spirituelles. Il doit fréquemment se réconcilier avec toutes ces puissances car son monde est un univers où cohabitent le mal et le bien, le temporel et le spirituel<sup>119</sup>. Cependant, ce *Dagao* ne peut atteindre ce but qu'en se montrant aimable envers les autres. Ainsi, cette femme a été doublement punie pour avoir, dès le début, accusé la pauvre orpheline à tort et l'avoir chassée du foyer et ensuite, pour avoir manifesté sa jalousie contre elle surtout quand elle est rentrée avec de richesse abondante. En plus, ce conte nous conseille de ne pas nous montrer jaloux du succès d'un individu. Il nous conseille de nous contenter de ce qui nous appartient.

Ce conte est semblable à la version du conte de Hansel et Crete transcrit par Jacobe et Wilhelm Grimm publié en 1812 dans *Kinder-und Hausmärchen*<sup>120</sup>. Dans ce conte, la femme d'un bûcheron, poussée par la haine, abandonna les deux petits enfants de son mari dans la forêt pour qu'ils crèvent de faim. A force de volonté, les deux gosses sont

<sup>119</sup> Mukassa Der : *Sociologie des mutations dagara (1897-1957)*, op. cit, p.15.

<sup>120</sup> Tata Maria : *The Anointed Classic Fairy Tales*, B C A ISBN 978-0-393: 2002, p. 72.

arrivés à surmonter toutes les épreuves et enfin, aidés par un cygne, ils ont traversé le fleuve pour regagner la demeure de leur père au grand désenchantement de leur belle-mère. De même, dans un conte russe qui est tout pareil au conte de *Hansel et Crète*, la femme d'un bûcheron qui déteste sa belle-fille et voulait donc causer sa mort, l'a envoyée faire une commission auprès de sa sœur. A l'insu de la fille, la sœur de sa belle-mère est *Baba Yaga* qui est une sorcière inassouvie. Le conte des fées français *Les enfants perdus* et *Finette Cendrons* de Madame d'Aulroy sont des contes qui traitent les mêmes thèmes.<sup>121</sup>

A part la désapprobation du mauvais traitement de l'orphelin, il s'ensuit que la société *dagara* a également mis en place quelques pratiques culturelles en vue d'aider l'orphelin dont la mère meurt juste après l'accouchement ou une femme qui est tombée gravement malade juste après avoir mis au monde un bébé. Dans des rituels nommés *ohibu*, quatre ou cinq femmes, membres de la famille de la femme, dirigée par la mère ou la tante, se rendent dans le foyer du mari de la femme très tôt le matin. Sans saluer personne dans la concession familiale, elles prennent le nouveau-né et repartent chez elles. Quelques moments après, la mère de l'enfant arrive. Cette pratique donne l'occasion à la famille de la femme de subvenir à ses besoins, c'est-à-dire, de prendre soins d'elle jusqu'à ce qu'elle se rétablisse. D'ailleurs, on estime que dans sa nouvelle condition, elle se mettra bien à l'aise chez ses parents. Entre-temps, le mari continue toujours à approvisionner la femme jusqu'à son retour qui se fait dans un rituel tout pareil au premier, sauf que cette fois-ci, c'est la mère et les tantes du mari qui s'en occupent. De même, en cas du décès d'une femme qui vient de mettre au monde un bébé, normalement, c'est la famille de la femme qui prend charge le bébé jusqu'à ce qu'il atteigne l'âge d'adolescence. L'enfant aura le choix d'y demeurer ou de retourner dans sa famille patri-clanique au moment opportun. Au cas où l'enfant reste du côté de sa mère jusqu'à l'âge du mariage, bien souvent, c'est l'oncle maternel qui s'occupe de la dot. Mais, dans le cas d'une fille, la coutume exige que les oncles maternels dirigent les prétendants à la famille paternelle de la fille qui, d'après la coutume de la société patrilinéaire, jouissent du droit légitime de recevoir la dot de leur fille.

---

<sup>121</sup> Delarue, Paul : *The Bronze Book of Folktales*, Alfred A. kponf Inc, 1956, p.365.

Aujourd'hui il y a plusieurs interventions gouvernementales aussi bien que non gouvernementales qui s'occupent des problèmes d'orphelin parmi lesquelles l'on peut citer *Osu Children's Home* et *SOS Village* dont les camps sont situés à Tema, Asiakwa et Tamale. En dépit de toutes ces interventions, il y a encore des communautés *dagara* où le sort de l'orphelin reste lié aux pratiques socio-culturelles.

### 3.2.5 Les camarades jalouses de *Tayala*

Il y a de cela fort longtemps vivait une très belle fille appelée *Tayala*. En effet, *Tayala* était si belle que tous les jeunes hommes du village voulaient l'épouser. En plus, chaque fois qu'elle était en compagnie de ses camarades, c'était elle qui attirait l'attention des garçons. Ses camarades devinrent jalouses et avaient décidé de lui faire du mal.

Un jour, elles l'invitèrent à aller chercher des fagots dans la forêt. Sa petite sœur qui souffrait d'une infection de papules rouges décida de les suivre mais les camarades de *Tayala* en agissant dans leur propre intérêt cherchaient à la décourager. Elles se moquaient d'elle mais elle ne s'était pas laissée décourager par leur comportement humiliant. Elle se débrouilla ; donc les suivit jusqu'à la forêt. Là, les collègues jalouses menèrent *Tayala* à l'arbre du diable. Puis elles la trompèrent à le grimper. Lorsque *Tayala* grimpa dans l'arbre, lequel à ce moment-là ne fut qu'un petit arbre, se mit à grandir jusqu'à ce qu'il touche le ciel. A ce moment-là, les camarades jalouses de *Tayala* se mirent à battre les mains en chantant :

Léré wana kang sogro yée léré  
Waana kang sogro  
Léré waana kang sogro yée léré  
Waana kang sogro  
Pogsahiri *Tayala* léré waana yée  
Léré waana kang sogro yée  
Léré waana kang sogro

Traduction en français :

Laisse-toi tomber dans les mains  
Laisse-toi tomber dans les mains  
Laisse-toi tomber dans les mains  
Laisse-toi tomber dans les mains  
La beauté de toutes les jeunes filles  
Laisse-toi tomber dans les mains  
La beauté de tous les jeunes hommes  
Laisse-toi tomber dans les mains

Alors qu'elle s'apprêtait à se laisser tomber dans les mains tendues de ses camarades, sa petite sœur hurlait et chantait à l'avertir du danger qui l'attendait :

*dagaare* :

Aï *Tayala* ta lé, aï *Tayala*  
Ta lé aï *Tayala*  
Pogsarihi *Tayala* yée ta lé aï *Tayala*  
Bipola *Tayala* yée *Tayala* ta lé  
Aï *Tayala*.

français :

Aï *Tayala* ne te laisses pas tomber  
Aï *Tayala* ne te laisses pas tomber  
La beauté de tous les jeunes hommes  
Ne te laisse pas tomber  
La beauté de toutes les jeunes filles

Les camarades jalouses de *Tayala* la poussèrent à côté, puis elles accoururent à un rocher qui se trouvait tout près de l'arbre. Pour la deuxième fois elles invitèrent *Tayala* à se laisser tomber. Une fois de plus la petite sœur qui prévoyait le danger qui attendait sa sœur chanta pour l'avertir. Les camarades jalouses de *Tayala* la poussèrent à côté une fois de plus. Pour la troisième fois, elles chantèrent invitant *Tayala* à se laisser tomber. *Tayala* étant fatiguée et désespérée, se laissa tomber. Lorsqu'elle tombait de l'arbre, ses camarades reculèrent et *Tayala* tomba sur le rocher et s'éparpilla en morceaux. Quand sa mère fut mise au courant de la cause de sa mort, elle se rendit à l'endroit et soigneusement, elle ramassa les miettes du foie de la jeune fille et retourna chez elle.

Un an après les funérailles de *Tayala*, la mère pria les camarades de *Tayala* d'aller chercher des fagots pour elle. Quand elles furent de retour, la mère de *Tayala* se servit des morceaux de foie pour préparer un repas délicieux. Elle les invita au repas. Comme le repas était appétissant, les convives mangèrent à leur faim. Elles retournèrent chez elles les ventres gonflés. Peu après, les ventres éclatèrent et elles moururent l'une après l'autre.

### 3.2.6 Explication contextuelles du conte : « Les camarades jalouses de *Tayala* »

Le troisième conte *Les camarades jalouses de Tayala* qui porte sur la jalousie parmi les camarades est le genre du thème qui pousse la chanteuse nigérienne Edna Ogholi à dénoncer la jalousie dans sa chanson intitulée 'Jealousy' :

anglais :

Jealousy is the root of hatred  
Friends today enemies tomorrow  
All because of jealousy...<sup>122</sup>

français :

La jalousie est à l'origine de la haine.  
Les amis d'aujourd'hui deviennent  
Ennemis demain à cause simplement de la  
jalousie

<sup>122</sup> Ogholi, Edna, Evi : "Jealousy" Album, 1993.

C'est pour nous apprendre que le point de départ de l'hostilité entre collègues est bien souvent la jalousie. Dans les communautés *dagara*, c'est l'habitude pour un groupe de jeunes filles de partir ensemble dans la brousse pour chercher des fagots. C'est de ces fagots qu'on se sert pour allumer le feu et faire la cuisine. Comme c'est rare qu'un groupe de jeunes filles se trouve ensemble sans l'ingérence d'adultes, quand une telle occasion se présente, c'est-à-dire quand elles se trouvent éloignées du village où nul adulte ne se trouve, elles se mettent à bavarder sur leurs amants et tout ce qui se passe dans le village actuellement ; quelle fille va se marier avec quel garçon ? pour quelle raison tel homme a-t-il été abandonné par sa femme ? Et ainsi de suite.

Quand elles arrivent à leur destination, elles se mettent à chercher les bois secs en coupant les branches mortes des arbres qui serviront mieux comme fagot. Or, parmi ces arbres on distingue entre les arbres génies, les arbres sacrés et les arbres ordinaires. Ce sont des arbres ordinaires qu'elles cherchent. Quand aux arbres sacrés qui font partie des divinités (*tungbama*) et les arbres génies (*da bia*), personne n'ose s'approcher d'eux de peur qu'ils ne soient maudits ou envahis par des esprits malveillants. Certains arbres existaient même avant la fondation de la communauté. Ces genres d'arbres sont connus par tous et on en parle aux enfants et aux étrangers. C'est ce type d'arbre que les camarades de *Tayala* l'ont amenée à grimper. La petite sœur de *Tayaala* qui les soupçonne d'avoir une intention diabolique contre sa sœur aînée, n'y peut rien faire. Mais le souci et l'effort démontrés par cette fillette pour sauver sa sœur, met en évidence son amour pour elle.

Consciente du danger qui caractérise la jalousie parmi des camarades, la société *dagara* cherche à condamner sans équivoque le genre de jalousie qui pousse les camarades de *Tayala* à la tuer. Bien que la mère de *Tayala* se soit servie des morceaux du foie pour préparer un repas à leur intention, cela ne veut pas dire que les *Dagaaba* pratiquent le cannibalisme (*nun ora*). C'est pour nous dire que les mauvaises camarades de *Tayala* méritent d'être qualifiées de meurtrières (*nungkuuriba*), car dans la tradition *dagara* un meurtrier (*nunkuura*) est assimilable au sorcier (*suoba*) dont la société cherche à se débarrasser. Un proverbe *dagara* dit ; « *Niezaa wasieraa la maḡ suḡ ū noḡri* ». Littéralement, « *c'est l'igname rôtie de chacun qui lui noircit les lèvres.* » Autrement dit, chacun mérite les conséquences de ses propres actions. Ainsi, toutes les camarades de *Tayala* ont été punies pour venger sa mort.

Presque tous les contes qui portent sur le thème de la jalousie ont la femme comme le personnage central. Cependant, la société *dagara* comme d'autres sociétés du monde, est faite d'hommes et de femmes. D'ailleurs, la jalousie n'est pas un instinct exclusif chez les femmes. Quel est donc la raison que l'on peut donner pour expliquer cette image de la femme ? Elle se soumet au rythme de vie des travaux journaliers. En plus, c'est la femme qui assure les besoins du ménage. Ses journées sont épuisantes mais elle accepte avec beaucoup de courage cette condition pénible afin de s'occuper du foyer et de s'assurer du bien-être de son mari et de ses enfants. A notre avis, ce sont les rôles socio-culturels de la femme dans cette société qui font qu'elle subisse ce chauvinisme de l'homme.

### **3.3 LA GOURMANDISE**

Dans cette partie, nous allons voir comment le défaut humain se manifeste à travers la gourmandise chez les animaux. Ces contes affirment que l'homme en tant qu'une partie de la création de Dieu, n'est pas tout à fait différent d'autres animaux au point de vue de comportement général. Nous citons Durham à ce propos : « Je la contemplais avec cette horreur qui me saisit quand je perçois chez une créature humaine la présence de la bête ».<sup>123</sup> Voici des contes *dagara* qui illustrent cette observation :

#### **3.3.1 Pourquoi la queue du lapin est courte**

Autrefois, *Suɔga* le lapin et *Baa* le chien étaient de bons amis. Ils avaient un champ commun. Le bon Dieu les avait bénis car cette année-là les pluies étaient suffisantes et tout le monde prévoyait une excellente récolte. Or, le lapin qui ne voulait pas partager le rendement du champ en deux parties égales alla comploter avec *Nama* l'hyène afin de chasser le chien du champ : « Si vous m'aidez à chasser *baa* le chien du champ commun, je vous donnerai une partie de la récolte ». L'hyène, aussi gourmand que son complice consentit à exécuter ce projet. Ainsi, le lendemain matin, l'hyène alla se cacher dans un endroit au coin du champ. Quand les deux amis furent arrivés au champ ce matin-là, l'hyène bondit de sa cachette et chassa *baa* le chien jusqu'à la lisière de la forêt. Le chien étant éloigné du champ, le lapin au visage rayonnant de joie, remercia l'hyène mille fois pour un travail bien fait. Puis, il lui montra du doigt la partie du champ qui désormais lui appartiendrait. A son chagrin, l'hyène la refusa en disant : « Partageons le champ en trois

---

<sup>123</sup> Durham, cité dans *Le Nouveau Petit Robert*, p.454.

parties, et moi je prendrai deux- tiers tandis que toi, tu t'occuperas d'un tiers » Le lapin, peu content, répondit dans une voix hésitante : « Maître Hyène soyez un peu raisonnable. Vous savez bien que je ne veux pas partager le champ avec quelqu'un et c'est pourquoi j'ai demandé votre assistance. Soyez raisonnable et ne soyez pas gourmande ». L'hyène qui jusqu'à ce moment-là attendait la moindre provocation pour attaquer, se lança pour saisir le lapin mais vite comme l'éclair, le lapin sauta à côté et se mit à courir à toutes jambes. L'hyène le poursuivit jusqu'à la lisière de la forêt où il le prit par la queue mais heureusement pour le lapin, ce fut la queue qui se sacrifia dans la gueule de son agresseur. Le lapin finit par s'échapper dans la forêt avec la moitié d'une queue.

A cause de sa gourmandise, le lapin avait perdu tout le champ et pire que tout, sa queue qui faisait autrefois l'envie de tous les animaux de la jungle.

### **3.3.2 Explication contextuelle du conte : « Pourquoi la queue du lapin est courte »**

Ce conte apprend aux *Dagaaba* d'être toujours prêts à partager tout ce qu'ils ont avec les membres de leurs communautés, surtout leurs voisins. Ainsi, le comportement du lapin est condamnable dans la société *dagara* où la vie en commun est bien respectée. Le vrai *Dagara* donc ne souffre pas d'être exclu de la société, c'est-à-dire « il doit être connu ou reconnu comme l'homme qu'il est ou tel qu'il pense qu'on doit le considérer »<sup>124</sup>. Cela va sans dire qu'un individu aussi gourmand que le lapin, non seulement risque de se faire déconsidéré, mais aussi de perdre son standing social parmi son peuple. L'individualisme n'a pas de place dans presque toutes les sociétés africaines. L'affaire de chacun est l'affaire des autres membres de la communauté. Et à chaque moment, on doit s'assurer que tout le monde se sente bien et que tout le monde ait de quoi manger, peu importe les liens de parenté. Dans *l'Enfant noir*, Camara Laye nous convie à la générosité de ses parents envers les apprentis dans l'atelier de son père :

Je crois bien qu'elle avait meilleure patience pour les apprentis que pour nous ;...Ces apprentis qui étaient loin de leur parents, ma mère, mon père aussi leur donnaient une entière affection ; très réellement ils les traitaient comme des enfants qui auraient eu besoin d'un surcroît d'affection et — je l'ai plus d'une fois remarqué — certainement avec plus d'indulgence que nous-mêmes.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Mukassa, Der : *Sociologie des mutations dagara* (1857-1957), op. cit, p.12.

<sup>125</sup> Laye, Camara : *L'Enfant noir*, Presses-Pocket, Paris, 1992. p.69.

En essayant de tout prendre, le lapin a fini par tout laisser pour l'hyène, un complice aussi gourmand mais plus fort que lui. En plus, le lapin a perdu sa queue qui autrefois représentait la source de sa beauté. Ainsi, il est doublement puni. Un proverbe *dagara* dit, « *A zo yulibu tikpe tsuuruu* », C'est l'équivalent du proverbe anglais qui dit « To jump out of the frying pan into the fire » et dont l'équivalent en français est ; « *Tomber de Charybde en Scylla* » Le lapin en voulut trop mais il finit par tout perdre. Un autre proverbe *dagara* qui résume le contenu de ce conte dit : « *Ka inang kaara suro pouri ze kperi kperi, Zieng a suro puo zieri mang kyiri waahing* ». Cela veut dire que « *si vous faites trop attention à la petite sauce à l'envers de la cuillère à soupe, vous risquez de renverser le contenu sur vous-mêmes* ». Ce proverbe cadre bien avec ces vers de la Fontaine :

L'avarice perd tout en voulant tout gagner  
 Je ne veux, pour le témoigner,  
 Que celui dont la poule, à ce que dit la fable,  
 Pondait tous les jours un oeuf d'or  
 Il crut que dans son corps, elle avait un trésor,  
 Il la tua, l'ouvrit, et la trouva semblable  
 A celles dont les œufs ne lui rapportaient rien,  
 S'étant lui-même ôté le plus beau de son bien  
 Belle leçon pour les gens riches:  
 Pendant ces derniers temps, combien en a-t-on vus  
 Qui du soir au matin sont pauvres devenus,  
 Pour vouloir trop tôt être riches!<sup>126</sup>

### 3.3.3 La gourmandise de *Badari* l'araignée

Beaucoup de contes *Dagaaba* qui portent sur le thème de la gourmandise ont *Badari* l'araignée comme le personnage principal. En se montrant le plus sage bien souvent, *Badari* finit par se ridiculiser. Les *Dagaaba* disent : « *Badari nyaabu nyaa luri ū muning* ». Cela veut dire que la sagesse de *Badari* l'araignée se trouve dans son anus. C'est une moquerie qu'on profère à celui qui se veut être plus malin que tout le monde. Voici un conte *Dagaaba* qui raconte pourquoi *Badari* ou *Kweku Ananse* chez les *Akans* se montre tantôt plus malin, tantôt imbécile à cause de sa gourmandise.

Le Bon Dieu ayant créé le monde et tous les animaux, avait donné à chacun la sagesse qui lui convient. Tous les animaux étaient satisfaits de ce que le Bon Dieu leur avait donné sauf *Badari l'araignée* car à cause de sa gourmandise et de ses mauvaises

<sup>126</sup> *Fables de la Fontaine*, illustrées par Christian Maucler, Rouge et Or, Paris, 1992, p.38.

intentions, il voulait rester le seul à posséder toute la sagesse du monde. De cette façon, il voulait dominer et contrôler le monde entier sans avoir aucun adversaire. Un jour, il monta au ciel pour prier le bon Dieu de lui accorder l'autorisation de reprendre toute la sagesse du monde. Le Bon Dieu lui répondit : « Si vraiment tu peux la reprendre vas-y ». *Badari* retourna sur la terre, le visage rayonnant de joie, pour exécuter son plan diabolique. Tout d'abord, il se rendit chez l'éléphant où il lui prit sa sagesse. Puis, il prit la sagesse du lion. Ensuite, celle du cheval et lorsqu'il s'était convaincu qu'il avait ramassé toute la sagesse du monde dans un canari qu'il suspendait autour du cou, il décida de rentrer chez lui. Mais hélas ! Le poids du canari le gênait ; chaque fois qu'il essayait de se lever, le poids du canari le faisait tomber. Or, un pigeon qui l'observait d'une branche d'arbre lui conseilla : « Sers-toi de ta canne pour t'aider à te lever ! ». *Badari* l'ignora en se disant : « J'ai ramassé toute la sagesse du monde. Donc comment une petite créature de ton acabit peut-elle m'apprendre quoi faire » ? Mais après avoir essayé maintes fois de se lever sans succès, il décida de suivre le conseil du pigeon et le voilà debout du premier coup ! *Badari* devint triste et frustré comme il venait de découvrir qu'il n'avait pas réussi à s'emparer de toute la sagesse du monde. Déçu, il laissa tomber le grand canari qui se cassa en mille morceaux et tous les éléments de la sagesse se mirent à disperser. *Badari* essaya de les rattraper mais n'avait réussi qu'à en rattraper un tout petit peu. Cela explique pourquoi *Badari*, se montre quelque fois sage mais aussi souvent imprudent.

R.S Rattray dans son ouvrage anthropologique *akan –Ashanti Folk Tales* nous raconte un conte similaire intitulé : *How It Came About that Wisdom came Among the Tribes*<sup>127</sup>. Etiologiquement, les narrations de tous les deux contes se terminent par les conséquences de la gourmandise de l'araignée et de sa chute. Évidemment, ces contes nous apprennent que la gourmandise, quelle que soit son degré est un défaut ridicule.

Les divers contes qui suivent, illustrent bien la gourmandise de *Badari* l'Araignée du point de vue de la coutume *dagara*. :

---

<sup>127</sup> Rattray, S. : *Akan-Ashanti Folktales*, op. cit, p.5.

### 3.3.4 Comment *Badari* l'araignée veut être présent à deux endroits en même temps

C'était pendant la fête de *Zumbenti* que *Badari*, l'araignée voulait être présente à deux villages en même temps. Cette année-là, il entendit dire que les deux villages fêteraient le *Zumbenti* d'une façon extraordinaire. Il y aurait donc beaucoup à boire et à manger. D'ailleurs, *Badari* était au courant du nombre de bœufs qu'on allait tuer ce jour-là. *Badari*, comme d'habitude, se mit à avaler de grosses salives en attendant impatiemment ce grand jour. Enfin, le jour de la fête arriva et allait commencer et se terminer en même temps dans les deux villages. Or, *Badari* ne voulait absolument pas s'absenter de la fête dans aucun des deux villages. Que faire ? Après une longue réflexion, il se décida. Il chercha une longue corde. Puis, il convoqua ses quatre fils :

La fête commencera bientôt dans les villages. Moi je veux être aux deux endroits en même temps. Écoutez bien, vous *Dari Benbiri* et ton cadet, *Dari Benzong* vous serez au premier village. Dès que la fête commence vous tirerez un bout de la corde. Et toi, *Dari Kamanbiri* et ton petit frère *Dari Kaman-zong*, vous serez au deuxième village avant que la fête ne commence. Vous vous occuperez de l'autre bout de la corde. J'irai m'attacher la corde autour de la taille Je vais rester entre les deux villages et aussitôt que la fête commence, vous tirerez l'autre bout de la corde. De cette façon, je ferai facilement la navette entre les deux villages pour bien profiter de l'occasion.

Comme les quatre fils de *Badari* étaient aussi imprudents que leur père, ils commencèrent à tirer la corde dès que la fête avait commencé. *Badari* s'en trouvait étranglé au milieu. La douleur lui devint insupportable. Il criait à tue-tête, lâchait des jurons, appelait au secours mais personne ne l'entendit. C'est grâce à l'intervention d'un marchand ambulancier qu'il fut arraché à la mort ; le marchand qui le vit de loin avait aperçu que *Badari* était en danger de se trouver coupé en deux morceaux. Il enleva son couteau, se hâta et trancha la corde. *Badari* tomba par terre et l'inconnu délia la corde qui s'était déjà enfoncée dans son corps.

Après avoir tiré la corde en vain, les quatre fils de *Badari* décidèrent d'aller voir ce qui lui était arrivé. Craignant le pire, quelques voisins décidèrent de les accompagner. Lorsque *Badari* les vit arriver, il s'échappa dans la brousse pour ne pas laisser voir sa nouvelle forme, car lui qui était autrefois le plus beau du village, fut maintenant le plus laid à cause de sa gourmandise.

### 3.3.5 *Badari l'araignée et Nankpaana le chasseur*

La terre se fit envahir par une terrible sécheresse ; pas une goutte d'eau n'était tombée depuis deux ans. Par conséquent, une grande famine frappa le pays et tout le monde luttait contre la faim et la mort. Un jour, alors que *Nankpaana* chassait dans la brousse, il découvrit un marigot asséchant dont les poissons s'exposaient partout. Il déposa sa gibecière puis il la remplit de poissons et retourna chez lui. Ce soir-là, lorsque la femme de *Nankpaana* le chasseur faisait la cuisine, *Badari l'Araignée* sentit l'odeur appétissante de frites. Le gourmand avait du mal à se maîtriser et il commença à avaler de grosses salives. Il envoya son fils, qui sous prétexte d'aller chercher du feu, devait s'informer du contenu de la marmite bouillante. Quand il eut retourné avec le feu, *Badari l'araignée* l'y envoya de nouveau faire la même commission. C'était ainsi jusqu'à la cinquième fois. *Nankpaana* qui soupçonnait que *Badari l'araignée* était comme d'habitude à sa ruse, demanda à sa femme de lui donner quelques poissons frits. Quand le fils retourna avec les frites, *Badari* les avala comme une hyène affamée.

Le soir même, *Badari l'araignée* rendit visite à *Nankpaana* sous prétexte de le saluer. Il s'engagea dans une longue conversation et enfin, en deux mots, il demanda à *Nankpaana* de l'emmener au marigot le lendemain. *Nankpaana* accepta de l'y emmener en ajoutant : « Nous devons nous mettre en route à l'aube au premier chant du coq pour y arriver les premiers ».

*Badari* retourna chez lui, très content. Il s'imaginait devant une marmite pleine de poissons frits. Cette nuit-là, *Badari* avait du mal à dormir. La nuit lui paraissait interminablement longue, aussi commença-t-il à s'impatienter. Soudain, une idée lui vint à l'esprit. Il sauta du lit, courut au poulailler et frappa le pauvre coq si fort que celui-ci chanta à et s'est fait entendre par tout le monde. Puis, il se rendit chez *Nankpaana* pour l'informer que le coq venait de pousser son premier chant. *Nankpaana* lui répondit que les chants du coq à cette heure-là n'étaient pas normaux ; ce n'était pas encore l'heure pour le départ. Déçu, *Badari* retourna chez lui en se posant cette question : « Que dois-je faire encore pour convaincre *Nankpaana* qu'il faisait jour ? Il trouva quoi faire. Il courut à la cuisine. Il ramassa de la cendre. De nouveau, il accourut chez *Nankpaana* et en jeta dans l'air. Ensuite, il frappa à la porte et quand la porte s'ouvrit, il lui dit : « Oh ! Que nous sommes déjà en retard. Voyez pour vous même, comme il commence à faire jour ». *Nankpaana* sourit. Il lui conseilla de se patienter jusqu'au lever du soleil. Quand

*Badari* fut retourné chez lui, il réveilla sa femme. Il lui ordonna de se déshabiller et de monter sur le toit de la case. Cela fait, il l'obligea d'écartier les jambes de sorte que son sexe s'exposa. Pour la troisième fois, il courut chez *Nankpaana*, le réveilla : « Regardez, le soleil vient de se lever sur le toit de ma case ! Regardez bien ». Cette scène impie fit rire *Nankpaana* aux larmes. Epuisé par la fatigue, malgré lui, *Badari* somnola, et n'entendit pas les coqs chanter. Or, *Nankpana* se réveilla, envoya son fils aller réveiller *Badari* et lui dire qu'il allait l'attendre sous un tamarinier. Ayant entendu le message *Badari* bondit de la case, suivie de près par son chien. Lorsqu'il vit les empreintes de *Nankpana* et de son chien, il se mit à chanter ;

Nankpaana aning u baa gbɛɛ tsagri tsagri  
Kye nning baa gbɛɛ torimotorimo  
Nankpaana aning u baa gbɛɛ tsagritsagri  
Kye nning baa gbɛɛ torimotorimo

Traduction :

*Nankpaana* le chasseur et son chien aux jambes bancales  
Mais les miennes et celles de mon chien sont toutes droites  
*Nankpaana* le chasseur et son chien aux jambes bancales  
Mais les miennes et celles de mon chien sont toutes droites

Quand il eut soupçonné que *Nankpaana* l'entendit, il changea l'ordre de la chanson :

*Nankpana* aning ū baa gbɛɛ torimotorimo  
Kye ning baa gbɛɛ tsagritsagri

Traduction:

*Nankpana* le chasseur et son chien ont des jambes toutes droites  
Mais les miennes et celles de mon chien sont bancales.

Bien que *Nankpaana* le chasseur ait entendu et bien compris que *Badari* l'embêtait, il ne fit pas attention à lui et bientôt les deux voisins se mirent en route, portant de grands paniers de pêche. Arrivés au marigot, ils le trouvèrent tout sec et les poissons se trouvaient ça et là. Ce spectacle bouleversa *Badari* le gourmand ; ainsi, il commença à sauter partout en montrant du doigt et en disant : « Voici le mien, voilà le mien, le plus gros m'appartient, ne touche pas à celui-ci, cela c'est pour ma femme et mes enfants... »

Tandis qu'il sautait et criait, « *nye mbun, nye mbun* » (voici le mien, voilà le mien) *Nankpaana* le chasseur ramassait les poissons. Enfin, *Nankpaana* ramassa tous les poissons mais *Badari* l'araignée, à cause de sa gourmandise excessive, n'avait même pas pris un seul. Honteux et confus, il dut retourner chez lui le panier vide.

### 3.3.6 *Badari l'araignée et les œufs de pintades sauvages*

Un jour *Badari* l'araignée et son voisin *Nankpaana*, le chasseur, partirent à la chasse. Au cours de la chasse, les deux voisins virent des œufs de pintades sauvages. Tous les deux se mirent d'accord qu'ils les laisseraient multiplier en grande quantité avant de les prendre. Le lendemain matin à l'insu de *Nankpaana*, *Badari* se leva très tôt et alla prendre tous les œufs. Quand *Nankpaana* partit à la chasse le jour même, il décida d'y aller jeter un coup d'œil pour s'assurer que les œufs étaient toujours là. Il fut choqué d'apercevoir qu'ils avaient disparu. *Nankpaana* soupçonna *Badari* le gourmand de les avoir pris. Quand il fut de retour chez lui, il appela sa femme et lui dit :

Hier je suis parti à la chasse en compagnie de notre voisin *Badari*. Au cours de la chasse nous avons découvert des œufs de pintades sauvages sous les herbes. Nous avons décidé de les laisser multiplier avant de les prendre puisque nous étions sûrs que les pintades pondraient encore des œufs jusqu'au début de la saison sèche. Ce matin quand je m'y suis rendu, j'ai aperçu que tous les œufs avaient disparu. C'est *Badari* qui est sans doute le coupable. Ecoute ! Je vais feindre la mort, et toi, tu feras courir les nouvelles jusqu'à l'écoute de *Badari* l'araignée que c'est la vue des œufs des pintades sauvages qui m'a causé la mort...

Cela dit, *Nankpaana* feignit la mort et sa femme annonça sa mort à tout le monde. Lorsque *Badari* l'Araignée entendit la mort de *Nankpaana*, il se rendit chez lui pour mieux apprendre la cause de sa mort. Dès que la femme de *Nankpaana* le vit, elle se lamenta : « Oh pauvre moi, oh quel dommage ! Si celui qui les a vus est mort quel sera le sort de celui qui les a mangés » ? *Badari* le peureux, aussitôt comprit que ce message s'adressait à lui et sans perdre de temps, il courut chez lui, ramassa tous les œufs dans une corbeille et se mit à pleurer et à courir à l'endroit où il les avait pris. « Woowoeéé ! woowoeéé ! Je ne les ai pas encore mangés. Je les retourne où je les ai pris. Moi je vais les retourner où je les ai pris. Je ne les ai pas encore mangés. » Il courait, se lamentait, et suppliait la mort de lui épargner la vie. Quand il fut arrivé à l'endroit, soigneusement, il y déposa tous les œufs, puis il retourna chez lui avec la crainte de la mort. Cependant, *Nankpaana*, qui suivit des yeux tous ses mouvements, se leva et alla prendre tous les œufs. C'est alors que l'Araignée comprit sa folie mais il n'osa pas demander au chasseur. Tout le monde se moquait de lui et quand la moquerie lui devint insupportable, il se réfugia au toit de la case. C'est la gourmandise de l'Araignée qui l'obligea à se cacher dans un toit.

### 3.3.7 Explication contextuelle des contes sur : « La gourmandise de *Badari* l'araignée »

Dans le premier conte intitulé : *Comment Badari l'Araignée voulait être présent à deux lieux en même temps*, il est évident que parfois, la gourmandise rend aveugle la personne qu'elle anime. En entendant parler de la fête, *Badari* a tout de suite perdu son raisonnement et il n'arrivait pas à se maîtriser lorsqu'il a appris le nombre de bœufs qu'on allait tuer lors de la fête. Or, l'importance de *Zumbenti* réside dans la révérence des ancêtres (*kpihi*) pas nécessairement dans les grandes choses à manger et à boire. Ainsi, par la gourmandise, il est passé à côté de la signification de cette fête ancestrale *dagara*.

Les enfants de *Badari* qui ont imprudemment tiré sur les deux bouts de la corde sans penser aux conséquences, se montrent aussi irraisonnables que leur père. Un proverbe *dagara* dit : « *Tanṣaa ba mwana kankana* » La traduction littérale est : « l'arbre de karité ne pousse pas des goyaves ». De même, il y a un proverbe *akan* qui dit : « *ḳḳḳ nwo anoma* » dont la traduction littérale est : « le crabe ne saurait pas enfanter un oiseau. » En français, ce même proverbe s'exprime ainsi ; « *Tel père tel fils* ». Certes, tous ces proverbes expriment la même idée que les enfants de *Badari* lui ressemblent. Sans l'intervention du marchand ambulancier *Badari* aurait perdu la vie. Bien qu'il ait échappé à la mort, il n'en est pas sorti indemne ; il a perdu sa queue qui autrefois faisait de lui le plus beau du monde. Voici un proverbe *dagara* à propos de la gourmandise : « *kabuṣ tawe emeṣa mang we* » et le sens en français est « celui qui veut garder tous risque de perdre tous ».

Le second conte expose la gourmandise de *Badari* même titre que le premier. Ce conte commence par le déclenchement de la sécheresse. La sécheresse reste toujours un phénomène effrayant, voire dévastateur dans la zone savane. La région *dagara* du point de vue climatique appartient à la zone soudanienne de type tropical où l'agriculture 'kuobu' et l'élevage 'guolo' sont les métiers principaux. Toutes les activités socio-économiques du peuple tournent autour de l'agriculture. La sécheresse donc signifie la faim, la souffrance et même la mort dans cette région. Pendant ces moments difficiles, on est confronté aux vicissitudes de la vie. On recourt donc à la chasse et à la pêche pour survivre. La découverte du marigot plein de poisson est une bénédiction pour *Nangkpaana* et sa famille et bien entendu, pour la communauté dans laquelle il habite. D'après Geneviève Calame-Griaule, le thème de la nourriture occupe une place

relativement importante dans les récits africains. Ceci s'explique par les conditions matérielles difficiles dans lesquelles ont vécu ou vivent encore tant de sociétés africaines. Ainsi la famine ou la pénurie si souvent donnée comme situation initiale d'un récit dépeint une expérience vécue et le « départ d'un héros pour une quête alimentaire à une nécessité vitale, ressentie par tout le groupe »<sup>128</sup>. Le bon héros est celui qui partage ce qu'il a trouvé avec son voisin, voire la communauté entière. La gourmandise, quel que soit son ampleur est détestée par la communauté. Mais une fois de plus, la gourmandise et l'impatience de *Badari* se démontre lorsqu'il a commencé à jouer le '*biihūū*' c'est-à-dire qu'il a cherché à participer au repas d'un voisin sous prétexte de lui rendre visite.

En effet, ces deux personnages qui figurent souvent dans les contes *dagara* sont des modèles antithétiques. Tandis que *Nangkpaana* le chasseur représente un modèle de l'homme idéal imbu de tous les attributs humains, *Badari* l'Araignée au contraire, représente la gourmandise ou la malignité par excellence.

Un autre thème à considérer c'est le temps qui est marqué par le chant du coq. Autrefois, chez les *Dagaaba* comme chez d'autres sociétés traditionnelles du monde, le temps chronologique n'existait pas. Le temps était plutôt cyclique, marqué par des événements historiques, les jours du marché, la position du soleil et le chant du coq. D'après Winkoun,

« L'heure est cyclique et circonstancielle aux phénomènes naturels ou cosmiques et, aux manifestations à des intervalles réguliers d'êtres vivants domestiques (coq qui chante) ou d'animaux sauvages (oiseau de nuit), le jour est déterminé par chaque lever (*mwinaa puhibu*) et coucher (*mwina kpiɛbu*) »<sup>129</sup>

Ainsi, lorsque *Nangkpaana* le chasseur a donné rendez-vous à *Badari* l'Araignée au premier chant du coq, tout le monde comprend que *Badari* doit se lever de très bonne heure. De nouveau, *Badari* emploie toutes sortes de ruses pour convaincre *Nangkpaana* le chasseur que c'est l'heure du départ. L'acte de forcer le coq à chanter pour annoncer le point du jour est une prohibition. Le chant du coq à l'heure imprécise peut plus ou moins détruire l'équilibre du jour comme les indigènes attendant toujours le chant du coq pour déterminer le temps. Alors s'il arrive qu'un coq en ait l'habitude, on l'élimine le plus vite possible pour éviter des confusions.

<sup>128</sup> Calame-Griaule, Geneviève : *Des cauris au marché*, op. cit, p. 21.

<sup>129</sup> Winkoun, M. D. : *Quelques coutumes en pays dagara*, CVRS, Ouga, 1956, p. 6.

Au Marigot, *Badari* l'Araignée se montre encore plus gourmand lorsqu'il sautait ici et là pour empêcher *Nankpaana* de ramasser les poissons. Enfin, c'est plutôt lui l'Araignée qui est le perdant puisque en essayant de revendiquer le droit à tous les poissons, il a perdu tout son temps à sursauter en disant « *nyε mbung, nyε mbung* » (voici le mien, voilà le mien), une expression métaphorique adoptée du conte pour se référer à un individu dans la communauté *dagara* qui veut en prendre trop. L'Araignée donc a manqué l'occasion de remplir son panier de poissons et elle a dû retourner chez lui le panier vide au grand dam de sa femme et de ses enfants toujours affamés. « *Bɔyaga nyε fing* », dit un proverbe *dagara*. C'est-à-dire que, « *si tu cherches trop, tu ne gagnes que peu* ».

Dans le conte *Badari l'Araignée et les œufs des pintades sauvages*, *Badari*, une fois de plus est puni pour sa gourmandise excessive. Lorsque les deux amis ont découvert les œufs au cours de la chasse, c'est de commun accord qu'ils ont décidé de les laisser multiplier à tel point qu'ils pourraient les prendre peu à peu sans que les oiseaux le sachent. La signification de cette décision porte sur le fait que normalement les pintades pondent leurs œufs ensemble dans un nid commun. Si un veinard les découvre par hasard, il ne ramasse pas tout d'emblée. Si cependant, par gourmandise ou par ignorance, il prend tous les œufs du nid, les pintades vont changer d'endroit. En décidant donc de laisser les œufs se multiplier, *Nangkpaana*, le Chasseur et son ami *Badari* pourraient profiter de cette occasion pour prendre les œufs à tour de rôle jusqu'à ce qu'un jour ils tuent les pintades lorsqu'elles commenceront à couvrir. Malheureusement, on ne peut jamais faire confiance à un gourmand. *Badari* l'araignée, à l'insu de *Nankpaana* le chasseur, est retourné tout seul et a pris tous les œufs, sans se soucier de son camarade de chasse. Cependant, *Nankpaana* le chasseur qui connaît bien la faiblesse et la gourmandise de son collègue a pu l'obliger à restituer tous les œufs au nid. Il y a un proverbe *dagara* qui dit : « *ka nieng faahi kyε gbihi ba mang faahin kyε simūū* » « *Si tu feins le dormeur, je feindrai le réveillant* ». C'est-à-dire que si tu fais semblant de dormir je ferai semblant de ne pas savoir et te réveillerai. Ce proverbe cherche donc à nous conseiller d'être sincère envers nos voisins, surtout en matière d'intérêt commun. *Badari* l'Araignée qui a tant pleuré à tel point qu'il s'est ridiculisé aux yeux de tous, s'est réfugié au toit de la case quand il a remarqué qu'il a été coulé lentement par son collègue. « *Vi ba kuura kyε o kaure nyuu* ». Cela veut dire que, bien que la honte ne tue pas, elle fait courber le cou. C'est à cause de la honte que *Badari* l'Araignée se réfugie à jamais dans le toit.

Nous avons appris dans cette section que la gourmandise est un défaut qui a des conséquences négatives. Chez les êtres humains, c'est la gourmandise qui conduit les gens à vouloir prendre tout aux dépens des autres. On emploie toutes sortes de manières, qu'elles soient brutales, injustes, meurtrières ou destructives pour atteindre son objectif. Les riches exploitent les pauvres, les nations les plus riches ne laissent pas couler librement leurs ressources aux pays les plus pauvres. C'est de ce comportement humain que parle le célèbre musicien jamaïcain, Joseph Hills (Culture) dans sa chanson intitulée *Be honest* :

L've a story to tell you	J'ai une nouvelle pour vous
About the people that I	Concernant les gens que je rencontre
Meet in the street	dans les rues
Greedy and rich	Qui sont gourmands et riches
Want all for themselves	Qui veulent tout pour eux-mêmes
All for the greedy	Tout pour le gourmand
And nothing for the greedy	Rien pour le pauvre
Please be honest with yourselves	Soyez honnêtes avec vous-mêmes
No man is an Island	Personne n'est une île
No man stands alone... <sup>130</sup>	personne ne vit tout seul.
	(Notre traduction).

Les opprimés doivent vivre, ils doivent manger ; ils luttent contre la faim et la pénurie. Ils recourent à des crimes pour survivre dans un monde qui leur échappe. Citons quelques vers de la chanson du légendaire Robert Nestor Marley à ce propos :

They make the world so hard	Ils rendent le monde si dur
Everyday we have to keep fighting	Chaque jour l'on doit combattre
Hunger and starvation	La faim et l'inanition
If you have to get some food	Vous ne gagnez de quoi manger
Your brother has to get none. <sup>131</sup>	Qu'aux dépens de vos confrères.
	(Notre traduction).

Bien que les raisons données pour justifier le crime ne soient pas moralement acceptable, le niveau du crime baisserait peut-être considérablement dans un monde sans gourmandise. Mahatma Gandhi a affirmé ceci lorsqu'il déclare : « Il y a assez de tout dans le monde pour satisfaire aux besoins de l'homme, mais pas assez pour assouvir son avidité ». <sup>132</sup> Évidemment c'est la gourmandise qui est à la base de la plupart des maux sur cette terre « Cupiditatis radix malorum est », disaient les anciens Romains.

<sup>130</sup> Hills Joseph : *Be Honest*, Album, Nuff Crisis, 1990.

<sup>131</sup> Robert Nestor Marley : Album, *Survival*, Tuff gong, 1978.

<sup>132</sup> Ghandi Mahatama, Brainy quotes Desktop, Copyright 2011-2016.

(w.w.w. brainyquote.com/qyites/mahatma.ghandi.104 952 html Consulté le 20/03/2016.

### 3.4 LES CONTES PORTANT SUR LA TROMPERIE

*Le Petit Robert* définit la tromperie comme : le « Fait d'induire volontairement en erreur : moyen utilisé dans cette intention (parole, acte) ». <sup>133</sup> Cette intention qu'elle soit négative ou positive, provient tout d'abord du but que poursuit son auteur et de l'interprétation donnée par la communauté dans laquelle il vit. Même dans la Bible, il y a des versets qui portent sur la tromperie, parmi lesquels l'on peut citer la tromperie qui a provoqué la chute de l'Homme (cf. *Genèse 3 versets 1 :7*) : Adam et sa femme Ève ont été trompés par le serpent pour manger le fruit interdit. La conséquence de ce péché, d'après la croyance chrétienne, a changé le destin de l'homme qui autrefois jouissait d'une vie parfaite dans le jardin d'Éden. De même, dans *Genèse, chapitre 12, 10:20*, grâce à la tromperie, Abraham et sa femme Sarai, sont bien logés et nourris par le roi d'Égypte qui était frappé par la beauté de la « sœur » d'Abraham. <sup>134</sup> Pendant la Seconde Guerre Mondiale, l'armée alliée grâce à un stratagème trompeur a détourné l'ennemie pour une défaite cuisante. <sup>135</sup>

Bien que la tromperie dans son ensemble puisse être exploitée par les êtres-humains pour des raisons personnelles, les contes *dagara* suivants portent sur la tromperie en tant qu'un défaut humain qui se manifeste à travers divers comportements de protagonistes.

#### 3.4.1 Les trois taureaux

Il était une fois trois taureaux qui vivaient ensemble dans la jungle. Dans la même jungle vivait un lion affamé. Chaque fois que le lion voulait les attaquer, ils se rassemblaient, les cornes face à l'ennemi. De cette façon, le lion ne savait pas comment les prendre. Un jour, le lion alla consulter un *marabout*. Le *marabout* lui prophétisa qu'il mangerait les trois taureaux, « Mais pas aujourd'hui » avait-il dit. Un soir, le lion par hasard rencontra le petit oiseau « *Tiiti* ». Il lui raconta sa difficulté :

- Mon cher ami, j'ai toujours faim, mais il n'y a que ces trois taureaux dans cette forêt. Chaque fois que je veux attaquer l'un d'eux, tous les trois s'unissent, les cornes contre moi. Ainsi, je n'ose pas les attaquer. Je risque donc de mourir de faim.

<sup>133</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit, p.2319.

<sup>134</sup> *Good News Bible 37m African Society Service* U. B. S. Africa.

<sup>135</sup> [www.histoirealacarte.com/carte/8-secondguerre mondiale 1939-1945](http://www.histoirealacarte.com/carte/8-secondguerre_mondiale_1939-1945) phps, consulté le 29/08/2015

— Oh maître lion c'est très simple de les avoir si vraiment vous voulez les manger, je vais vous aider. Le petit oiseau, lui répondit en gardant sa distance.

Le lendemain, très tôt le matin, le petit oiseau se rendit chez le taureau noir. Après les salutations habituelles, le petit oiseau lui dit : « Mon cher ami, hier soir, le taureau blanc et le taureau rouge t'ont médité. Je les ai entendus dire que tu n'es qu'une espèce de lâche. Sans eux, le lion t'aurait mangé ». Le taureau noir le remercia. Sans chercher à savoir si ce que lui dit l'oiseau était vrai, il se mit en colère noire contre taureau blanc et taureau rouge. Il jura de ne s'entretenir plus avec eux. Ensuite, petit oiseau s'envola chez le taureau blanc. Il le salut, puis il lui dit : « Ce matin par hasard, j'ai entendu taureau noir et taureau rouge te médire. Ils ont dit que c'est eux qui te protègent contre le lion affamé. Ils prétendent que tu n'es qu'un gourmand et un peureux de premier ordre ». Le taureau noir le remercia. Il devint très furieux jurant de s'éloigner d'eux. Enfin, le petit oiseau vola chez taureau rouge. Il lui raconta le même mensonge. Le taureau rouge à son tour, devint tout noir de colère voulant attaquer le taureau blanc et le taureau noir à la moindre provocation. Sa mission accomplie, le petit oiseau vola chez maître lion. Il lui raconta les bonnes nouvelles : « Maître lion j'ai terminé ma besogne ; voilà vos trois taureaux séparés. Ils ne s'entendent plus. Voici le moment propice pour les prendre, l'un après l'autre ».

Sans perdre de temps, le lion bondit de son antre pour chercher ses proies. Le taureau rouge fut le premier à apparaître. Le lion se jeta sur lui, il le déchira en morceaux. Puis, il le mangea à sa faim. Quelques jours après la disparition du taureau rouge, à nouveau, le lion eut faim, et cette fois-ci, ce fut taureau noir sa deuxième proie. Or, il ne restait que le taureau blanc. Affamé, le lion l'attaqua et mangea sans la moindre peine. Ce fut ainsi que le lion arriva à tuer les trois taureaux qui étaient autrefois plus forts ensemble que lui.

#### **3.4.2 Explication contextuelle du conte : « Les trois taureaux »**

Voici sans doute un conte qui affirme l'adage *dagara* selon lequel : « *nuɔri yenni la kpiɛgu* », c'est-à-dire que « *l'unité fait la force* ». Aucun animal de la jungle n'ignore le lion en tant que le fauve le plus fort et le plus redoutable du royaume des animaux. A cause de sa force il a les autres animaux à sa merci. Mais les trois taureaux, pour survivre dans la jungle, s'unissent pour se défendre contre le lion, le maître affamé. Ainsi leur

force, grâce à l'unité, est devenue leur bouclier contre leur agresseur aussi longtemps qu'ils continuent à s'unir et à se faire confiance. Mais Chacun a ses faiblesses, et Didier d'affirmer : « Songe que la colère, l'envie, l'indignation, la pitié [...] sont des faiblesses indignes ». <sup>136</sup> La force des trois taureaux qui autrefois étaient très formidables s'est affaiblie quand le petit oiseau *Titi* les a trompés. Un proverbe *wala* dit, « *Den den aha mwahee deo* » c'est-à-dire « *qu'il faut se méfier du flagorneur comme il peut annihiler une famille entière* ». De même, ce conte trouve sa complémentarité dans l'adage *dagara* qui dit, « *Suri ba nyogra ka suri siira* » dont la traduction littérale est « *Une colère n'assiste pas une autre à dépiler un animal* ». Cela veut dire que les gens qui se sont mis en colère les uns contre les autres ne s'entendront jamais. Cet adage conseille aux *Dagaaba* de ne jamais agir avec colère. En fait, les trois taureaux auraient bien résolu cette mésentente s'ils avaient fait attention à l'adage *dagara* qui dit : « *Yeli wontaa seng maala taa* », c'est-à-dire, « *c'est par le dialogue qu'on arrive à résoudre un problème* ». Ceci constitue également l'avis de Kourouma lorsqu'il parle du processus qui définit la palabre africaine. Il déclare : « l'Afrique a débattu ses problèmes d'une manière publique et directe, dans un processus appelé palabre. Cette dernière, telle que l'entend l'homme africain, est une manifestation de l'attachement traditionnel de ses ancêtres à l'échange pacifique d'argument » <sup>137</sup>

Si les trois taureaux avaient adhéré à la signification profonde de ces adages, ils auraient découvert plutôt que l'oiseau *Titi* les trompait. Le petit oiseau *Titi* est symbole d'un individu dans la communauté *dagara* surnommé « *denden aha* » c'est-à-dire quelqu'un qui est fourbe et menteur. Souvent un tel individu recourt à la médisance d'autrui afin d'avoir la faveur d'un personnage haut placé.

Plusieurs personnages historiques ont été victimes de la tromperie ou à peu de chose près. Leurs adversaires ont profités de leurs faiblesses et effectivement ceci a culminé dans leur chute finale : Dans la mythologie grecque, *Paris*, grâce au soutien divin d'*Apollo* a profité de la faiblesse du talon d'*Achille* pour l'anéantir <sup>138</sup>. Dans *Juges chapitre 16* de la Bible, *Samson* l'indomptable et le plus fort de son époque fut trompé par sa femme *Dalila*

---

<sup>136</sup> Didier cité dans *Le NouveauPetit Robert* op. cit, p.289.

<sup>137</sup> Kourouma Ahmadou : *Le grand livre de Proverbes africains* op.cit, P. 7.

<sup>138</sup> Bryce, Trevor : *The Trojans and their neighbours; People of the ancient world*, Taylor & Francis, 2005, p.37.

et ses cheveux qui étaient la source de sa puissance avaient été coupés et cela a mené à sa chute. En plus, dans *La légende de Nzi le Grand Guerrier d'Afrique*, un roman par l'Ivoirien Gabriel Kouadio Tiacoh, le roi *Mamba*, le plus redoutable roi du royaume *agni* avait été trompé et dompté par ses ennemies grâce à la tromperie d'une femme espionne<sup>139</sup>.

Malheureusement, l'unité des trois taureaux dans ce conte s'est effritée lorsque le petit oiseau *titi* a profité de leur faiblesse (la colère) pour les tromper et les séparer au profit de leur ennemi mortel, le lion affamé, comme nous a averti Vauven : « L'art de plaire est l'art de tromper »<sup>140</sup>

### 3.4.3 Comment *Kuri* la tortue avait réglé sa dette

Autrefois, maître Eléphant et maître Hippopotame avaient le bétail. Mais *Kuri* la tortue n'en avait pas. En fait, il était aussi pauvre qu'une souris d'église. Pourtant, *Kuri* la tortue était congénitalement gourmande. Voulant manger de la viande, il se rendit chez l'Éléphant et le pria de lui emprunter un bœuf :

Maître Éléphant, hier je suis allé consulter un oracle. Il m'a prophétisé que pour me faire éloigner de mauvais sorts, il me faut le sacrifice d'un bœuf aux esprits de mes ancêtres. Prêtez-moi, donc l'un de vos bœufs. Je vous le remettrai à la fin de l'année juste après les récoltes.

Maître éléphant lui prêta le bœuf. Joyeusement, *Kuri* la tortue l'envoya chez lui. Il le tua et le mangea tout seul. Ayant fini de manger toute la viande, il alla chez *Kaka* l'Hippopotame sous le même prétexte et réussit à lui emprunter un bœuf. Quand il fut de retour chez lui, il le tua et le mangea sans penser à inviter ses voisins.

Enfin, vint le moment de régler la dette mais la gourmande se trouvait dépourvue des moyens ; rien dans sa poche ! Comme d'habitude, le coquin décida de tromper ses débiteurs ; Il chercha une longue corde, si longue qu'on ne pouvait se voir quand on en tenait les deux bouts. Ensuite, il alla chez l'éléphant, il le salua et lui dit :

Merci de m'avoir prêté un bœuf l'autre jour. Comme j'avais promis, je vous le rends aujourd'hui. Voici la corde avec laquelle le bœuf est attaché. Comme c'est un plus grand bœuf, je n'arrive pas à le tirer jusqu'ici. Tirez cette corde, je vous promets que bientôt le bœuf sera dans votre concession.

<sup>139</sup>Kouadio-Tiacoh, Gabriel : *La Légende de Nzi le grand guerrier d'Afrique*, CEDA, Abidjan, 1967, p.72.

<sup>140</sup> Vauven, cité dans *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit, P.2314.

Ayant livré la corde à l'Éléphant, il se rendit chez *Kaka* l'hippopotame. Avec le même message, il lui donna l'autre bout de la corde, puis, s'échappa aussitôt. Après avoir tiré en vain, chacun des deux voisins se dit : « Il faut aller voir ce bœuf qui est aussi lourd que moi » Lorsque les deux voisins se rencontrèrent, ils comprirent alors qu'ils avaient été victimes de la tromperie. L'éléphant jura d'écraser *Kuri*, la tortue dès qu'il la voit. Quant à l'hippopotame, il ne dit rien. Mais on remarqua qu'à partir de ce jour-là, il sortait du fleuve de temps en temps pour chercher *Kuri* le trompeur. Quant à *Kuri* l'escroc, trouva mieux de se cacher chaque fois qu'elle vit l'un des deux animaux.

#### 3.4.4 Explication contextuelle du conte : « Comment *Kuri* la tortue a réglé sa dette »

Les personnages de ce conte sont deux grands animaux, l'éléphant et l'hippopotame qui sont les victimes de la tromperie d'un petit animal commela tortue. La tortue avait réussi à leur emprunter deux bœufs sous prétexte d'offrir des sacrifices à ses ancêtres. Malgré l'infiltration du Christianisme et de l'Islam dans cette région, la vénération des ancêtres reste encore une pratique populaire chez les *Dagaaba*. A cette vénération s'ajoute la croyance dans l'au-delà, d'où les esprits des ancêtres protègent leurs descendants vivants sur terre. Il n'y a pas de division entre le monde des vivants et le monde des morts : « Les morts ne sont jamais morts ; interlocuteurs privilégiés et mandatés dans la relation entre *Naa- mwin* (Dieu) et les vivants de la terre ; ils vivent invisiblement présents dans la famille, intercédant sans cesse »<sup>141</sup>

En effet, l'adhésion aux valeurs métaphysiques africaines reflète dans un aspect du langage poétique de Birago Diop, l'un des écrivains noirs connus comme « disciples de la négritude » :

Les morts ne sont pas sous la terre  
Ils sont dans le feu qui s'éteint  
Ils sont dans les herbes qui pleurent  
Ils sont dans le rocher qui geint  
Ils sont dans la forêt, ils sont dans la demeure :  
Les morts ne sont pas morts.<sup>142</sup>

<sup>141</sup>Somé, Raphael : "Système de la divination et conceptions religieuses chez les *Dagara*" in *bulletin I.S. C. R.*, Abidjan- Cocody, no. 10 et 11, p. 35.

<sup>142</sup> Diop Birago : (*Souffles*) *Leurres et leurs*, Paris, P. A., 1961, p.20.

Comme la société *dagara* mène une vie communautaire, il arrive donc que, si un collègue traditionaliste manque de l'animal qu'il lui faut pour vénérer ses ancêtres sous forme des sacrifices, il peut facilement compter sur la générosité d'un parent ou d'un voisin pour emprunter l'animal dont il a besoin : ceci explique pourquoi la tortue n'a éprouvé aucun obstacle en convainquant les deux amis de lui prêter des bœufs. Or, les *Dagaaba* ont un adage qui dit : « *zagla nii ba kpiɛra ganga* » Cet adage nous conseille de nous méfier d'une langue pendue (menteur) car, dit-on, elle a « *des bétails qui ne se trouvent nulle part* ». C'est-à-dire qu'il est menteur du premier ordre donc on ne peut pas lui faire confiance. La tortue donc représente l'un des individus dans la communauté qui recourent à des ruses pour tromper ceux qui les ont assistés quand ils étaient dans le besoin. En trompant et en provoquant ses deux créanciers à une bagarre humiliante et fatigante, la tortue non seulement se montre une espèce de trompeur ou d'ingrat mais aussi l'un des individus que les *Dagaaba* qualifient de « *tɔigna* » (malveillant), c'est à dire, un personnage dans la communauté qui est capable de provoquer des mésentente entre ses voisins. Les bons *Samaritains* sont ainsi devenus les victimes de la duperie d'un escroc, symbolisé par la tortue. Malgré leur générosité, désormais les deux victimes, vont être très regardantes avec leurs biens. Les *Dagaaba* disent ; « *Dang nye ataa njagra dangbale wegu* » littéralement, cela veut dire que par suite de l'épreuve subie, on se met en garde contre une pareille situation. C'est l'équivalent du proverbe anglais qui dit « *Once bitten, twice shy* » mais aussi en français ; « *Chat échaudé craint l'eau froide* ». En se montrant ingrate envers ses bienfaiteurs, la tortue n'osera plus tenter de les tromper avec des prétextes pareils. Voilà pourquoi un autre adage *dagara* nous conseille d'être francs et modestes : « *Ta saan zie ing dire* ». C'est-à-dire qu'il ne faut pas détruire le lieu où vous mangez. Cette expérience amère, voire embarrassante, subie par les deux animaux va leur servir de leçon pour l'avenir et la conséquence est qu'ils vont désormais se méfier de ceux qui viendront leur demander de l'aide ; comme on, « *Dang nye a taa njagra dangkpali wegu* ». C'est pour dire qu'une victime de la morsure d'un serpent redoute même le ver. Le comportement de *Kuri* la tortue n'est jamais acceptable dans la communauté, cela explique pourquoi les *Dagaaba* comme les autres sociétés du monde, condamnent sans équivoque des individus comme *Kuri* la tortue.

### 3.4.5 Le serpent et la chauve-souris

Il y a de cela très longtemps le serpent et la chauve-souris étaient de bons amis. Un jour le serpent voulait voyager. Il alla chez son ami dévoué la chauve-souris pour lui dire adieu. La chauve-souris, ayant souhaité à son ami bon voyage, ajouta : « Au retour n'oublie pas de m'apporter un cadeau du pays ». Quand le serpent fut de retour, il rampa chez son meilleur ami, la chauve-souris et lui présenta un chapeau tout neuf en disant : « Voici ce que j'ai acheté pour toi ». Le chapeau était vraiment joli et tout le monde lui adressa les compliments. Lorsque la chauve-souris l'essaya, il lui alla fort bien, mais hélas ! Chaque fois que la chauve-souris se posa un arbre, le chapeau tomba par terre. La chauve-souris interpréta ceci comme une insulte. Or, ce fut le tour de la chauve-souris de voyager et le serpent lui rappela qu'il devait à son tour lui apporter un cadeau du pays qu'il allait visiter. Pour se venger, la chauve-souris acheta une ceinture en cuivre. Arrivée chez elle, elle s'envola au domicile de son ami, le serpent, lui présenta la ceinture en disant : « Voici le cadeau que tu m'as demandé de t'acheter. Essaies-le et tu t'en seras fier ». Comme la ceinture était magnifique, le serpent s'impatientait de le porter. Bientôt, l'occasion se présenta lorsqu'on vint annoncer au serpent la mort de son beau-père. Pour se rendre aux funérailles, il porta ses meilleurs habits mais lorsqu'il avait porté la ceinture et essaya de ramper, elle glissa de son corps. Quand il avait essayé maintes fois de la porter en vain, il fut déçu ; donc il abandonna la ceinture et s'en alla. Lorsqu'il fut de retour, il rampa chez la chauve-souris, sans la saluer et l'affronta :

- Pour qui me prends-tu ? Tu savais bien que je n'ai ni de taille ni de fesse pour porter la ceinture et pourtant tu ne m'as choisi d'autre cadeau que la ceinture pour te moquer de moi, non ?
- Que le genou aussi passe l'épreuve que subit la jambe. Aujourd'hui, je te rends ta monnaie. Tu savais bien que ma tête n'a pas été faite pour porter le chapeau mais c'est un chapeau que tu m'as choisi comme cadeau, évidemment pour me ridiculiser.

Les deux amis se disputèrent ; puis ils se querellèrent et cela mit fin à leur amitié.

### 3.4.6 Explication contextuelle du conte : « Le serpent et la chauve-souris »

L'amitié entre la chauve-souris et le serpent est au début l'une des amitiés dont les *Dagaaba* disent : « *zoming fofori seola ma be faa* ». C'est à dire, « un bon ami vaut mieux qu'un vilain frère ». Cet adage résume brièvement les devoirs d'un ami envers l'autre. L'amitié « *zomilung* » est donc considérée comme un aspect social positif qui intensifie

les liens sociaux. Dans le contexte *dagara*, un ami est pour ainsi dire, celui qui tient dans l'action à exalter son nom et celui de sa famille dans la dignité de sa propre conduite.<sup>143</sup> Cela dit, on peut donc affirmer que la tromperie est l'un des défauts humains qui gâtent l'amitié et cassent les rapports sociaux, comme on dit dans la société *dagara* : « *ka inang ban nie mwinaa ta di bung kyaana u nimbi sogihi zisuore* ». Cela veut dire que si on connaît déjà quelqu'un on n'a pas besoin de se servir d'un miroir pour mieux voir son visage quand il fait nuit. C'est pour nous conseiller d'être sincères avec nos amis et d'éviter de nous moquer de leur défaut. Ainsi, l'achat d'un chapeau comme cadeau pour son meilleur ami la chauve-souris, signifie un bon geste d'amitié ; mais pourquoi n'a-t-il pas choisi autre chose qu'un chapeau, sachant très bien que son ami n'a pas de tête faite pour porter un chapeau ? Évidemment, c'est pour se moquer du défaut de son ami, En revanche, pour se venger, la chauve-souris a offert au serpent un cadeau pareil. Très en colère, les deux amis ont fini par se quereller et c'en était fait de leur amitié.

Du point de vue thématique, ce conte est semblable au conte sur *Le Renard et la Cigogne* de Jean de la Fontaine. Dans cette fable, la Cigogne, pour se venger du traitement avilissant qu'il a subi aux mains du Renard, avait servi ce dernier dans un vase à long col et avec une étroite embouchure. Lorsque les deux convives se sont mis à table, « le bec de la cigogne y pouvait bien passer mais le museau du Renard ne pouvait pas. Le Renard a dû retourner chez lui à jeûn ».<sup>144</sup>

Evidemment, les deux amis au point de vue *dagara* ne sont pas de meilleurs amis car leur amitié est déterminée par la méfiance et la vengeance : “*Tagi kang Tagi unang waana ning mwani piiluu*” Cela veut dire que si deux personnes tirent sur la même calebasse en même temps, ils finiront par la casser en deux morceaux. Cet adage prêche la patience et la tolérance envers autrui. Un ami a beau te provoquer mais il faudra de la patience pour le tolérer et, a fortiori, garder l'amitié. Cependant, un autre proverbe *dagara* dit : « *Kanyiri gaali man kula gbaka* » ; cela veut dire que c'est la patience excessive du lézard moniteur qui l'a conduit à la mort. Le lézard moniteur auquel se réfère ce proverbe est un reptile de l'espèce savane, gigantesque et comestible qui est généralement réputé dans la coutume *dagara* d'avoir la patience excessive, voire

---

<sup>143</sup> Mukassa Der : *Sociologie des mutations dagara* (1857-1957), op. cit, p. 4.

<sup>144</sup> Christiane, Maucler : *Les fables de la Fontaine*, op. cit, p. 24.

mortelle. Une personne qui par chance le croise en chemin, n'a qu'à dire, « Voilà ! Prenez charge de ce truc ». Ceci dit, on dépose n'importe quel objet. Ensuite, on part chercher une arme, normalement un bâton, peu importe la distance et la durée et on revient le trouver dans le même endroit. Ainsi, il est facile pour tout le monde, même les femmes et les enfants, de le tuer. Évidemment, les *Dagaaba* ne cherchent pas à encourager la patience ou la tolérance qui entraîne des conséquences périlleuses. Par ailleurs, ce conte nous conseille de nous mettre en garde contre des individus qui ont des comportements douteux. Afin d'obliger tel individu à se conformer aux principes de sa société, il faut des fois lui rendre la monnaie. La Fontaine a donc raison lorsqu'il dit : « Trompeurs c'est pour vous que j'écris. Attendez-vous à la pareille »<sup>145</sup>

#### **3.4.7 *Badari l'araignée et Nama l'hyène***

Il y a de cela fort longtemps que vivait un chef très riche. Un jour, sa vieille mère tomba malade et c'était évident qu'elle allait bientôt rejoindre ses ancêtres. Aussi, le chef commença-t-il à se préparer pour des funérailles qui conviennent à une reine-mère, c'est à dire la mère du chef. Un beau matin, il annonça à tous les villageois : « J'ai besoin d'une queue d'hyène pour enterrer ma mère avec. Celui qui sera capable de me la fournir recevra de moi un bœuf ». Or, tout le monde redoutait *Nama l'hyène*. Personne n'osait s'approcher d'elle. D'ailleurs, comme elle n'était pas aimable, on ignorait son domicile. En fait, *Nama l'hyène* était la plus éhontée et incontestablement la plus gourmande de tous les fauves. Par conséquent, personne ne voulait s'associer à elle. Cependant, il y avait un personnage dans la communauté qui cherchait à l'égaliser en gourmandise. C'était comme vous avez bien deviné, *Badari l'araignée*. En plus, celle-ci est connue pour son escroquerie. Bien sûr, *Badari* ne pouvait pas s'empêcher de laisser passer cette occasion sans en profiter. Elle avait une réponse assurée au chef : Le lendemain, très tôt le matin, *Badari* se présenta devant le chef : « *Mba naa*, donnez-moi le bœuf. Je vous fournirai une queue d'hyène pour l'enterrement de votre mère quand elle viendra à mourir ». Le chef lui présenta le bœuf. *Badari* retourna chez lui avec l'animal. Le jour même, il le tua et commença à fêter avec sa famille. Cependant, il gardait les os dans un coin de sa case. Quand la mère du chef agonissait, on vint informer *Badari l'araignée* car bientôt, le chef le convoquerait pour donner la queue d'hyène. Aussitôt, *Badari* tua douze poussins, ensuite, il prit les os du coin de la case et les mit dans sa gibecière. Il se dirigeait vers la

---

<sup>145</sup>Christiane, Maucler : *Les fables de la Fontaine*, op. cit, p. 24.

demeure de l'hyène. Étant arrivé là il le trouva en train de travailler dans son atelier.

*Badari*, se mit à chanter :

*dagaare* :

Mba Naa zangu nom ato Naa deo nomang  
Yiri nomang ka buo kpi bandi loo  
Ka piho kpi bang di loo ka bonga kpi  
Bandi loo ka wehu kpi band gi loo  
Ka naahu kpi bang di loo kaba  
Ning nobilii yeng kpere kpérékpérékpéré.

français :

Au palais, il y a de belles choses  
Chez le roi, il y a trop à manger  
Chez nous, il y a beaucoup à manger  
Quand une chèvre meurt, on la jette  
Quand un mouton meurt on le jette  
Quand un âne meurt on le jette

Ayant bien compris le message de la chanson, l'hyène décida de suivre *Badari* jusqu'au village afin de profiter de l'occasion pour manger à son plein. Lorsqu'ils se mirent en route, *Badari* de temps en temps tirait de sa gibecière deux poussins morts et un os et l'hyène les avalait d'un seul coup. Quand ils furent à deux pas du village, *Nama* l'hyène remarqua qu'il y avait des funérailles au village, car il avait entendu le tam-tam et les xylophones annoncer la mort de quelqu'un. Surpris, il demanda à *Badari* si quelqu'un était mort. *Badari*, en jouant l'ignorant, lui répondit :

C'est peut-être la mère du chef qui a disparu. Ce matin, j'ai entendu dire qu'elle agonissait. C'est peut-être elle qui a succombé. Si c'est elle, la coutume demande qu'on commence à crier avant d'arriver au palais. Espérons que c'est la mère du chef qui est décédée. Si c'est elle, il y aura trop à manger et à boire, Ce sera plutôt la fête que des funérailles. Mais tout d'abord, il nous faudra assister aux funérailles. Voici comment nous allons pleurer : Quand je crie : je l'ai amenée, je l'ai amenée vous répondrez : C'est à vous d'agir maintenant, c'est à vous d'agir maintenant. Faites tout ce que je ferai même si je marche sur le pied du chef. Croyez-moi le chef nous réglera.

A peine avait-il fini de parler que *Badari* se mit à crier : « Je l'ai amenée », et *Nama* l'hyène de répondre : « C'est à vous d'agir maintenant, c'est à vous d'agir maintenant ». Lorsqu'ils furent arrivés à l'endroit des funérailles les gens étaient surpris de voir l'Araignée mener l'hyène à l'endroit désigné. Pour beaucoup d'entre eux, c'était la première fois qu'ils virent *Nama* l'Hyène à proximité d'une demeure humaine. Ils se demandaient comment *Badari* l'Araignée avait réussi à s'entretenir avec l'hyène qui, d'ordinaire, avait un caractère renfermé. *Badari* se dirigea vers là où s'asseyait le chef, suivie de près par *Nama* l'hyène. Lorsqu'ils furent tout près du chef, *Badari* marcha exprès sur son pied et *Nama* l'hyène, fit la même chose.

Sans aucun doute, le chef comprit ce que *Badari* voulait dire. Il fit inviter les deux pleureurs à s'asseoir. On leur servit de l'eau pour qu'ils se désaltèrent. Puis on invita *Nama* l'hyène à entrer dans la palissade pour prendre un bœuf de son choix. Cependant le chef et son entourage avaient déjà tramé un complot pour le tuer. Dès que l'hyène entra dans la palissade tous les gens qui étaient déjà bien armés, entourèrent la palissade. C'était à ce moment-là, qu'il comprit que *Badari* l'avait piégée. Se trouvant donc en danger de perdre sa vie, l'hyène devait penser vite à comment en sortir. Ici et là, il y avait beaucoup de gens bien armés de fusils, des coupe-coupes, de sagaies, d'arcs et de flèches. « Où dois-je passer ? », pensa-t-il. Soudain, une idée lui vint à l'esprit. Comme les coupe-coupes étaient moins dangereux que les arcs et les fusils, il bondit désespérément vers les gens qui brandissaient des coupe-coupes. Le plus courageux et astucieux d'entre eux visa la queue et d'un seul coup, il trancha la queue de l'animal. Mais l'hyène arriva à s'échapper dans la jungle sans queue. On se servit de la queue d'hyène pour enterrer la mère du chef. Grâce à la tromperie, *Badari* la coquine avait réussi à payer sa dette.

#### **3.4.8 Explication contextuelle du conte : « *Badari* l'araignée et *Nama* l'hyène »**

Dans les contes *dagara*, l'hyène est normalement dépeinte comme crédule, peu intelligente et fréquemment aussi gourmande que l'araignée mais moins intelligente et maligne que celle-ci. Elle figure souvent dans les contes et la tendance de la mimer d'une voix rauque est très courante. Comme l'hyène était autrefois l'une des fauves les plus ordinaires du pays *dagara*, elle jouit de plusieurs surnoms, à savoir : *kuntum*, *gbongbori*, *Nama* et *saman biihé*. D'après les *Dagaaba*, un individu au caractère de l'hyène est capable de trahir facilement pour jouir d'une faveur. D'ailleurs, sa gourmandise et sa crédulité la rendent vulnérable à la tromperie. Par conséquent, personne ne veut se fier à elle. L'hyène symbolise donc un personnage méprisable dans la tradition *dagara*. A cause de sa gourmandise et de de son irréflexion, très souvent, elle devient victime de la tromperie. Il n'est pas étonnant donc que *Badari* l'araignée, sans aucune difficulté, arrive à la tromper pendant les funérailles de la mère du chef. Elle s'est montrée encore moins prudente lorsqu'elle s'est laissé guider par *Badari* sans aucune crainte de tromperie.

Comme de coutume, le chef a invité l'Hyène à un repas réservé à son intention. Lors des funérailles d'un *dagara*, la coutume demande que la famille du défunt loge et nourrit les sympathisants qui viennent des communautés lointaines. En fait, la grandeur des funérailles dépend de l'importance de la famille du défunt dans sa communauté. Comme

Tunde, le boy du Commandant dans *Une vie de boy* nous a informé à propos de la coutume camerounaise ; « le chien du roi est le roi des chiens ». Cela va sans dire que dans les sociétés ghanéennes, voire africaines, « la mère du chef est le chef des mères », elle est la reine mère du royaume *asante*. De cette manière, les funérailles de la mère du chef pourraient être qualifiées de ‘fête’ car, comme *Badari* l’a déjà affirmé à *Nama* l’hyène, il y aurait trop à manger et à boire. Mais contrairement à quoi l’hyène s’attendait, on lui a demandé de choisir un bœuf parmi les nombreux bœufs du chef. Elle a accepté l’invitation sans le moindre soupçon, ignorant ainsi l’adage *dagara* qui avertit les gens de se méfier d’une charité excessive ; « *Zie budari zu ang daara kɔɔ be ka kung bé* ». C’est-à-dire que, « là où la tête d’un bouc coûte très cher, c’est là que se trouve la mort ». Ceci correspond au proverbe français qui dit : « Tout ce qui brille n’est pas de l’or ». Mais il y a aussi un proverbe *dagara* que l’on peut dire pour justifier l’ignorance de l’hyène ; « *Babagnang n tɛɔra Kuri anin ping* ». C’est-à-dire que, « c’est l’ignorant qui, inutilement, tire sur la tortue avec une flèche ». La signification de ce proverbe est que l’ignorance mène les gens à faire des choses ridicules.

L’autre thème à considérer c’est la communication gestuelle. Dans la société *dagara*, la communication gestuelle ‘*doribu*’ est un geste très pratiqué, surtout quand l’expression orale n’est pas considérée convenable dans certaines circonstances ou certains lieux. C’est pourquoi le chef a compris tout de suite ce que *Badari* voulait lui dire lorsque ce dernier lui a marché sur les pieds. D’ordinaire, celui qui aura l’audace de marcher sur les pieds du roi sera accusé d’insolence et sera condamné à une amende particulière. Mais dans le cas de *Badari* dans ce conte, tout le monde comprend tout de suite ce qu’il veut dire et le contenu du message est très explicite.

Aussi simple qu’il soit, ce conte nous ramène néanmoins à un aspect de l’espace et du temps des contes. Lorsque *Badari* l’araignée et *Nama* l’hyène sont arrivés à l’endroit des funérailles, tout le monde s’approchait pour mieux voir pour la première fois l’animal qui figure fréquemment dans les contes. Ce constat nous donne à croire que l’hyène était devenu un animal dit « d’espèce en danger » au moment de la composition de ce conte. Il se pourrait alors que ce conte, dans sa forme actuelle, ne puisse pas être plus ancien que le début du vingtième siècle, car notre grand-mère qui aurait été née vers 1900, une fois nous a raconté une histoire à propos des fauves de la savane :

Quand j'étais jeune, les fauves étaient si nombreux que l'on les trouvait partout. Parmi elles, les hyènes, espèce de voleurs, les plus nombreuses, descendaient de la colline pour voler et emporter les moutons et les chèvres. On avait du mal à les empêcher de sauter les palissades derrière lesquelles on gardait les ruminants qui venaient de mettre bas.<sup>146</sup>

Cette observation confirme les mots de Ruth Finnegan selon lesquels la littérature orale est beaucoup plus flexible que la littérature écrite, étant donné que l'élaboration orale et la performance proviennent de l'agilité du narrateur contemporain ; même si l'intrigue du conte est datée depuis des siècles. Finnegan en tire une conclusion:

“To suppose otherwise is to assume that in a non-literate culture people accept passively the content in the narratives told them and are not tempted to add or embroider or twist- an assumption which will be clear already, there is no evidence to support”<sup>147</sup>

Traduction :

« Présumer le contraire revient à supposer que dans une culture sans écriture, on est disposé à accepter passivement le contenu d'une narration sans se donner le souci d'ajouter ou d'améliorer, voire de modifier une supposition qui sera déjà certaine, car il n'y a pas d'évidence à le soutenir ». (Notre traduction).

Cette affirmation cherche à nous convaincre qu'un conteur agile peut à son gré modifier le contenu du conte s'il le trouve nécessaire.

### 3.4.9 La tromperie a sa fin

Il y a très longtemps vivaient *Badari* l'araignée, sa femme et ses enfants dans le royaume des animaux. Un beau jour, *Badari* la coquine résolut de mettre à profit son astuce pour tuer tous les animaux de la terre. Cependant sa femme qui était surprise de l'entendre parler ainsi et lui demanda : “Mais *Badari*, comment t'y prendras-tu pour tuer tous les animaux de la terre ». « Fais-moi confiance », lui avait répondu *Badari*.

Le lendemain *Badari* tressa un '*kosogu*' c'est-à-dire un panier. Puis, il partit en direction des champs. Le premier animal qu'il rencontra fut l'Antilope. Après les salutations d'usage, *Badari* lui demanda : « Dis-moi, est-il vrai que tu pèses plus lourd que moi ? ». « Tu t'en doutes ? Bien ! Essayons » répondit, l'Antelope. *Badari* l'araignée fut le

<sup>146</sup> La parole de Yuo Awaa, Charia, le 10 juillet, 2004

<sup>147</sup> Finnegan Ruth : *Oral Literature in Africa*, op. cit, p. 320.

premier à entrer dans le 'kosogu'. L'Antilope se moqua de lui, puis ce fut le tour de l'Antilope d'y entrer. Dès qu'il fut entré dans le *kosogu*, *Badari* ferma l'entrée. L'Antilope qui était peu soupçonneuse lui demanda : « Est-ce que je pèse lourd ? » *Badari* lui répondit : « Que tu pèses lourd ou léger je suis sûr d'un bon dîner ce soir ». L'Antilope protesta mais en vain. Ce fut ainsi que *Badari* l'emmena chez lui, la tua, apprêta la chair et enfin, en fit une soupe appétissante. Une semaine plus tard, lorsque toute la viande de l'antilope fut consommée, *Badari* reprit son *kosogu* et de nouveau, il se rendit en direction des champs. Cette fois-ci, il rencontra le lièvre qui rentrait du champ. *Badari* le trompa comme il avait fait à l'Antilope. Lorsque le pauvre lièvre entra dans le *kosogu*, *Badari* ferma l'entrée du *kosogu* avant de lui répondre : « Que tu pèses lourd ou léger, tu pèseras bien dans ma sauce ». Lorsque le lièvre s'aperçut qu'il avait été trompé et que sa vie était en danger, il se mit à le prier en lui promettant tous les biens du monde. Mais cela ne disait rien à son agresseur. Il l'envoya chez lui, l'égorgea et le mangea avec sa famille.

En effet, c'était ainsi que *Badari* trompa, traqua et mangea tous les animaux de la terre sauf *Mwanga* le singe. Ce dernier, en se perchait sur un arbre, observait toutes les tromperies de *Badari* et rien ne lui échappa. Ce jour-là, lorsque *Badari* rencontra *Mwanga*, le singe, il lui posa la même question : « Dis-moi, est-il vrai que tu pèses plus lourd que moi ? ». Et le singe de répondre : « Mais oui, tu n'as pas d'yeux pour voir ? Voyons ! ». Dès que l'Araignée qui était toujours le premier à entrer dans le *kosogu*, fut entrée dans le piège, *Mwanga*, le ferma au plus vite et s'apprêtait à l'emporter. *Badari* devint soupçonneuse. D'une voix hésitante, il dit : « Est-ce que je pèse plus lourd que toi ? ». Le singe lui répondit d'une voix triomphante : « Que tu pèses lourd ou non, c'est mon tour de t'emporter ». *Badari*, qui comprit bien la portée de ces mots, se mit à pleurer. Quand *Mwanga* le singe fut arrivé chez lui, ce fut le tour de *Badari* de cuire à gros bouillons dans la marmite de la femme de *Mwanga*. Cela mit fin aux tromperies de *Badari* le gros malin.

#### **3.4.9.1 Explication contextuelle du conte : « La tromperie a sa fin »**

Dans ce conte, *Badari* le coquin comme de sa coutume, emploie des ruses pour tromper et tuer tous les animaux du royaume, sauf *Mwanga* le singe qui a pu survivre à cette menace. En revanche, *Mwanga* le singe s'est servi de la même ruse pour dompter le coquin. Le singe est l'un des animaux sauvages les plus communs dans la zone savane

du Ghana. En effet, le singe est le fléau le plus destructeur des produits champêtres tels que le maïs et les arachides. Un cultivateur dont le maïs commence à porter fruits doit passer presque tout son temps au champ pour surveiller les plantes contre le pillage par les singes. Eu égard à son mauvais caractère, le singe figure souvent dans les contes *dagara* comme un malin qui inflige des brimades aux animaux considérés plus faibles que lui. C'est aussi *Mwanga* le singe qui porte l'antidote contre les escroqueries de *Badari* l'araignée, d'où le proverbe : « *Pog yeni ba dogra gandao* » C'est-à-dire ; « *la naissance d'un héros ne se limite pas à une seule femme* ». La signification de ce proverbe est que l'on rencontre son égal aussi longtemps qu'on est en vie. Enfin *Mwanga* le singe est le gagnant et c'est juste comme le proverbe français qui dit « *A un malin, malin et demi* ». La Fontaine l'a bien exprimé dans *Le coq et le Renard* lorsqu'il dit : « C'est double plaisir de tromper le trompeur »<sup>148</sup>

Du point de vue thématique, ce conte est similaire à un autre conte *dagara* intitulé *Badari* l'araignée et *Mwanga* le singe. Dans ce conte, un chef dont la femme avait mis au monde un enfant lui conféra le nom « dix » pour des raisons personnelles. Alors, il promulgua une loi qui réserva le mot « dix » exclusivement comme le nom à son fils. Des lors, il était interdit de compter jusqu'à « dix » ; celui qui contredirait cet ordre serait mort. Mais, les filous connaissent bien les règles et en profitent<sup>149</sup> et c'est ainsi que *Badari*, comme de coutume, décida d'en profiter pour tuer et manger les animaux qui ignorèrent la gravité de cette interdiction. Très tôt le matin, le coquin se rendit au champ qui se trouvait tout près du sentier qui menait aux champs des autres. Il fit dix lits et attendait là. Dès qu'il vit un animal apparaître, il se mit à compter les lits ; « un, deux, trois...neuf et quoi ? ». En faisant semblant d'ignorer le mot « dix », il demanda au passant de l'aider à compter. Ne soupçonnant rien, ce dernier compta jusqu'à dix et aussitôt, trouvait la mort. *Badari* l'emmena chez lui, l'apprêta et le mangea à son plein. Or, perché sur un arbre à proximité, *Mwanga* le singe suivait tous les exploits de *Badari*. Quand il avait jugé que c'en était assez, il descendit et s'approcha de l'endroit où se tenait le trompeur. Comme d'habitude *Badari* lui demanda de l'aider à compter. Le singe commença ; « un, deux, trois... ». Mais quand il eut atteint le « dix » au lieu de le prononcer comme les autres, il dit « et un autre ». De nouveau, *Badari* le pria de répéter, tout en espérant que *Mwanga*

---

<sup>148</sup>Christiane, Maucler : *Les fables de la Fontaine*, op. cit, p .98.

<sup>149</sup> Chardonne, cité dans *Le Nouveau Petit Robert*, p. 924.

se tromperait. Mais au lieu de prononcer le mot maudit, il ajoutait toujours, d'une manière exaspérante, « et un autre ». Enfin, *Badari* fut furieux, et d'une voix colérique, il rétorqua « espèce de voyou ! Tu ignores une simple chose comme 'dix' ! » Si tôt dit, si tôt fait, *Badari* se trouva à plat ventre, mort comme un chiffon. Ce fut le tour de *Mwanga* de l'apporter chez lui et de le manger. « *Ka kuruhu nkpe bun kuruhu man i huu* » dit un proverbe *dagara*, l'équivalent du proverbe anglais qui dit « *nail drives out nail* » c'est-à-dire « un clou chasse l'autre ».

Au Ghana, il y a des similitudes confondantes parmi les contes de divers groupes ethniques. Par exemple, dans la version *akan* du premier conte intitulé « *Kweku Ananse l'araignée et Crocodile la Reine-mère du royaume des animaux, Kweku Ananse* » se sert de la même ruse pour traquer et tuer tous les animaux de la terre. Enfin, *Ananse* a été prise dans son propre piège par *Amoakua* l'écureuil. Cependant, *Ananse* a été relâchée grâce à l'intervention du crocodile *Odenkyem Hemmaa*, reine-mère des animaux. Mais enfin, le crocodile a rabattu sa queue sur *Kweku Ananse* lorsque ce dernier cherchait à le tuer par de pareilles ruses. Cette observation en matière de thème et d'intrigue évoque la question de l'origine des contes qui avait été la préoccupation de l'école évolutionniste d'approche du folklore. En effet, beaucoup de similarités frappantes ont été aperçues entre les contes de divers groupes ethniques au Ghana et du reste de l'Afrique. C'est encore plus intéressant de reconnaître que ces concordances étonnantes ont été découvertes en matière d'intrigues de contes en Afrique, en Europe, en Inde — lieux où on avait probablement voyagé avec les esclaves africains.<sup>150</sup>

Cependant, les différences entre ces contes se manifestent largement au niveau des personnages, de l'espace, de la longueur et de l'intrigue. Prenons comme exemple le conte *dagara* *Badari l'araignée et Mwanga le singe (La tromperie a sa fin)* et sa version *akan* *Kweku Ananse et Le crocodile la reine-mère du royaume des animaux*.<sup>151</sup> Le cadre de la version *dagara*, c'est la savane. Et les personnages sont de la savane aussi. La version *Akan*, au contraire, dépeint des espaces et des personnages forestiers. En plus, la version *Akan* est un conte étiologique, qui explique pourquoi la tête et la queue d'*Ananse* sont mal placées ; la tête à la place de la queue et la queue à la place de la tête alors que

---

<sup>150</sup> Finnegan Ruth : *Oral Literature in Africa*, op. cit, p.321.

<sup>151</sup> Owusu-Sarpong Christiane : *Anthologie trilingue des contes akan* op. cit, p. 38.

le conte *dagara* simplement a un objectif moral. En ce qui concerne les personnages, la reine-mère (*obaa hema*) représentée par le crocodile dans le conte, est culturellement importante dans la famille royale *akan*. Parmi d'autres fonctions, la reine-mère des *akan* joue un grand rôle quand il s'agit de choisir un nouveau chef parmi les membres de la famille royale. D'ailleurs, la version *akan* comprend des chansons qui font que le conte est plus long que la version *dagara*. Or, la version *dagara* contient plus d'intrigues que la version *akan*, soulignant plus de moralité que d'étiologie. Culturellement, les deux contes nous révèlent deux aspects de la coutume ghanéenne, voire africaine, du rôle spirituel et moral des chefs dont les appellations *naaminé* dans le cas des *Dagaaba* et *nananom* par les *Akans*. Telle est l'observation d'Assimeng:

Chieftency has been described as the bedrock of the social structure of Ghana and chiefs are seen as the repository of culture. Even at this moment of modernization and urbanization [...] what used to be regarded as 'tribes without rulers [...] had their ritual leaders who served as the centre of ritual and political action, as well as the focus of collective solidarity...<sup>152</sup>

Traduction en français :

La chefferie a été décrite comme le point d'ancrage de la structure sociale du Ghana et les chefs sont considérés comme les détenteurs de la culture. Même à l'époque moderne et urbaine... ce qui était autrefois considéré comme 'les tribus sans leaders'... avait leurs dirigeants spirituels qui fonctionnaient comme de guides spirituels et politiques aussi bien que le point d'ancrage d'une solidarité collective...  
(Notre traduction).

Quelle est donc la cause de la similitude par exemple entre les intrigues et thèmes des contes *dagara* et des contes *akan*, ou bien entre les contes *éwés* et les contes *mamprusi*? Les milieux géographiques et sociaux y sont parfois pour quelque chose. Par ailleurs, il est tout de même évident que la migration interrégionale pour des raisons de commerce et d'embauche, dont la trajectoire fut du Nord vers le Sud du Ghana pourrait être citée pour expliquer les contes de divers groupes ethniques qui présente un contenu étrangement identique, étant donné qu'on peut facilement transporter un conte d'un groupe ethnique à l'autre et qu'un conteur agile n'a qu'à intégrer l'intrigue dans l'espace de son milieu. On sait d'ailleurs que plusieurs peuples d'Afrique ont dû faire des voyages incroyables avant de s'installer enfin dans leurs pays actuels.<sup>153</sup> En ce qui concerne le

<sup>152</sup> Assimeng, Max : *Social Structure of Ghana*, Ghana Publishing Corporation, Tema, 1999, p. 181.

<sup>153</sup> SAM Pratt, Bhély-Quenum Olympe : *Practical French, Book 4*, op. cit, p. 38.

peuple ghanéen, l'historien et politicien ghanéen, Adu Boahen<sup>154</sup> a noté que le groupe ethnique *akan*, qui constitue à peu près la moitié de la population ghanéenne (48%, d'après une enquête de 2000) et dont la langue et l'habillement jouissent d'une influence étendue sur les autres groupes ethniques, avait originellement émigré d'un royaume ancien situé au Nord pour s'installer dans son lieu d'habitation actuelle. K.A. Buah<sup>155</sup> et d'autres historiens ghanéens confirment la prétention d'Adu Boahen. Peut-on ainsi dire que ces contes ont une origine commune, c'est-à-dire que tous ces contes, qu'ils soient des contes *dagara* ou *akan* ou même *éwé* sont issus d'une même source originelle ? Ceci, à notre avis, constituera un sujet de recherche utile, voire intéressante pour les chercheurs futurs.

D'après les contes et les analyses faites ci-dessus, nous pouvons conclure que la tromperie est un comportement négatif qui détruit les liens sociaux. Cependant, la tromperie peut être exploitée pour atteindre des buts positifs. Par exemple, un stratagème militaire pour détourner l'avancement d'une armée adverse vers les habitats civils est une tromperie « légitime » parce qu'il cherche à protéger les vies et les biens civils contre l'agression de l'ennemie.

---

<sup>154</sup> Boahen, Adu, A. : *Topics in West African History*, Longman, London, 1986(1966), pp.107-116.

<sup>155</sup> Buah F. K. : *History of Ghana*, Macmillan Education, London, 1980, p.18.

## CHAPITRE QUATRE

### ANALYSE ESTHÉTIQUE DES CONTES *DAGARA*

« Tout l'art du récit provient du travail sur la langue qui cherche à reproduire le langage quotidien ou la langue savante »<sup>156</sup>

L'auteur d'un travail littéraire cherche à intégrer des éléments d'ordre sémantique et esthétique à la fois afin de fournir à l'auditeur ou au lecteur l'esthétique littéraire ; la dimension esthétique qui se traduit par des éléments formels et le soin apporté à l'élaboration du discours.<sup>157</sup>

Pour atteindre ce but, nous avons considéré l'étude thématique des contes dans les chapitres précédents. Dans le présent, nous voudrions entamer une étude esthétique des contes à travers les diverses composantes littéraires et la notion de l'espace et du temps des contes *dagara*. Voici ce que dit le dictionnaire, *Le Petit Robert* à propos de l'esthétique :

« L'esthétique c'est la science du beau dans la nature et dans L'Art, conception particulière du beau [...] ce qui est relatif au sentiment du beau [...] qui participe de l'Art [...] Relatif aux moyens mis en œuvre pour maintenir ou améliorer l'apparence physique... »<sup>158</sup>

Pour Catherine Fromilhague, l'esthétique se rapporte à un discours orné et embelli qui est d'abord destiné à plaire. Cet embellissement est d'une importance primordiale dans la rhétorique dont les descriptions et portraits sont les genres où s'épanouissent le mieux ces fleurs d'élocution que sont la comparaison ou la métaphore et les autres tropes.<sup>159</sup>

En s'appuyant sur ces définitions, on constate que les conceptions particulières destinées à enjoliver l'apparence de contes, à travers des éléments imagés plus marqués, jouent un rôle essentiellement fondamental dans la création esthétique des contes africains. Cette observation contredit la prétention des premiers anthropologues occidentaux selon laquelle des écrits tels que les narrations prosaïques africaines manquent de valeurs esthétiques. Cet argument est fondé sur la présomption que l'Africain de l'époque n'avait

<sup>156</sup> De Ligny C., Rousselot, M. : *Repères pratiques, La littérature française*, Nathan, 2006, p.24.

<sup>157</sup> fr.m.wikipedia.org consulté le 6/4/20015

<sup>158</sup> *Le Nouveau Petit Robert*. op. cit, p.82.

<sup>159</sup> Fromilhague, Catherine : *Les figures de style*, Arman Colin, Paris-Sorbonne, 2005, p. 86.

aucune idée de l'esthétique littéraire. En conséquent, les contes africains issus de la littérature orale africaine, sont vidés des valeurs artistiques ; aussi n'avait-on pas besoin d'y appliquer le niveau des critères littéraires contemporains et sociaux semblables aux proses plus familières. Cependant, des auteurs comme Dolson Jason Calvin<sup>160</sup> en pensent autrement ; l'assomption que tous les folklores, pour ainsi dire, toutes les narrations orales avaient été léguées intactes à la génération contemporaine ne peut être fondée sur aucune prétention logique ; car, dans la littérature orale, il ne s'agit pas toujours d'un cas de rigidité absolue, cela veut dire qu'un conteur peut à son gré, intégrer des épisodes et des personnages dans une narration pour s'accorder avec la circonstance, et ensuite, pour éveiller l'attention de son audience. Ainsi, l'élaboration verbale du narrateur et tout ce qui fait de lui un véritable agent d'esthétique provient de la faculté de sa créativité contemporaine. Outre sa fonction ludique et morale d'une façon générale, tout ce qui fait le conte *dagara*, voire africain, du début du récit jusqu'à la fin se trouve résumé dans des formules qui cherchent à distraire ou à amuser. Ainsi, « L'art, en Afrique Noire, ne se sépare de la connaissance ni de la morale. Comme elles, il vise à la praxis. Et le conteur ne serait pas artiste s'il ne savait si bien mêler le réel et l'imaginaire, s'il n'était doué du don de fabulation. Plongeant au-delà du réel, il nous rapporte ces images rythmées qui donnent à la vie sa couleur et son sens ».<sup>157</sup>

#### 4.1 Le temps du récit

Certes, les contes sont nés d'un besoin ludique et instructif d'une société traditionnelle comme l'affirme Lilyan Kesteloot : « N'est-il pas normal en effet que dans des villages sans livres sans radio, sans cinéma, pour se distraire, les hommes inventent des chants et des histoires ? »<sup>161</sup>. Etant bien une production commune et typique d'une tradition orale, le conte a son temps et son processus. Parmi les *Dagaaba*, le temps du récit peut varier selon l'importance de l'occasion. Pourtant, il faut choisir un temps et un lieu approprié au sein de la communauté, pour proférer le conte à sa manière. Le moment le plus propice c'est à partir de la période qui signale le commencement de la récolte (*kpanyaani*) qui s'étend jusqu'à la saison sèche (*uoni*) quand le travail du champ aurait diminué considérablement. Cette période est significative dans le calendrier de la vie des *Dagaaba*

---

<sup>160</sup> Dolson, Jason, Calvin : "A view of folklore from Black perspective in the role of African-American in the training of the Arts and Humanities", Bloomington, 1979, pp. 58-62.

<sup>157</sup> Diop, Birago : *Souffles (Leurres et lueurs)* op. cit, p.18.

<sup>161</sup> Kesteloot Lilyan : *La poésie traditionnelle*, Nathan, Paris, 1971.

puisqu'elle est normalement marquée par l'abondance, écartant alors le grand souci de se nourrir. Le temps et lieu spécifiques est le soir (*Zimaare ou zisuori*), dans une concession familiale ou autour d'un feu de bois lors de l'harmattan. Évidemment, ceci est pour des raisons pratiques, car le soir, tout le monde est réuni au foyer, après une journée laborieuse. A cette raison s'ajoute la superstition que conter au cours de la journée apportera du malheur au conteur. Il existe aussi des contes particuliers réservés aux occasions spécifiques. En effet, parmi la société *akan* du Ghana, il existe des communautés qui encouragent le contage comme genre de diversion, mené par des conteurs professionnels ou spécialisés assistés par des chœurs et des tam-tams.<sup>162</sup>

En principe, chaque enfant *dagara* doit apprendre à conter par cœur, car pendant la nuit des contes, chaque enfant est encouragé à conter et ce sont toujours les enfants qui cherchent à dominer l'audience qui de temps en temps comprend un nombre élevé d'adultes intéressés. Ces règles, mêmes si elles varient d'une communauté *dagara* à l'autre, constituent l'un des traits particuliers de la littérature orale *dagara*.

#### 4.2 La structure du conte

Le conte n'est pas la simple composition d'une narration. Il comprend une succession de phrases dont la cohérence provient de l'unité de sens. Le conte comprend une situation initiale et une situation finale. Entre les deux, évoluent des événements divers qui mènent de la situation initiale à la situation finale. Il y a dans le conte un déroulement de structures successives et autonomes comme nous fait remarquer Cauvin :

Ce qui en fait l'unité au point de vue sens, ne peut pas supporter de modification importante. Cette structure est soulignée par des procédés rythmiques qui relèvent du rythme profond. Par rythme profond, nous désignons la perception de l'unité d'un texte grâce à une activité de la mémoire qui permet de remarquer comment certains éléments se suivent.<sup>163</sup>

Selon Cauvin, le conte donc apparaît comme un récit ayant son unité, son dynamisme et son sens. Bien que les interprétations puissent être variées, la structure du conte reste homogène, c'est à dire l'on doit respecter les mécanismes du récit aussi longtemps qu'il appartient à la communauté du conteur.

<sup>162</sup> Nketia J. H : Traduit par Christiane Owusu-Sarpong *Anthologie trilingue des contes akans*, op. cit, p. XVII.

<sup>163</sup> Cauvin Jean : *Comprendre les contes*, op. cit, p. 12.

Le conte ci-dessous ainsi que quelques uns des chapitres précédents serviront de corpus pour les analyses esthétiques de cette étude :

***Badari l'Araignée aux funérailles de son beau-père***

- Date : Lundi, le 8 mars 2014
- L'heure : Environ 8 heures
- Lieu : La cour de Namba Ongo (Charia)
- Conteur : Zang-ma (madame Ongo)
- Audience : Sept femmes, quatre hommes et treize enfants
- Zang-ma : *(aux enfants)* Voulez vous un conte qui a des chansons ou un conte sans chansons
- Audience : *(Tous les enfants sauf un)* nous préférons un conte qui a des chansons.
- Un Petit garçon : Moi j'aime mieux le conte de *Badari*
- Un deuxième enfant : Ce n'est pas *Badari* l'Araignée seule qui rend des contes intéressants.
- Une jeune femme : Est-ce parce que tu es l'araignée que tu veux toujours écouter les contes de ton semblable ? *(Tous les enfants ont éclaté de rire mais l'un des trois hommes leur a dit de se taire pour écouter bien la voix de Zang-ma)*
- Zang-ma : *Ye gorogoro nsinluu yaa* (Apprêtez-vous à recevoir mon conte)
- L'audience : *kalembé* (Si c'est nécessaire)
- Zang-ma : Un jour, on vint annoncer la mort du beau-père de *Badari*. Comme son beau-père était riche, il y avait trop à manger et beaucoup de *Pito* à boire aux funérailles. *Badari* convoqua donc tous les animaux pour choisir les meilleurs chanteurs qui chanteraient avec fanfare les louanges de son beau-père. Après une longue tractation, c'était le papillon, le pigeon et la guêpe qui étaient choisis. Arrivés au lieu des funérailles, *Badari*, fut le premier à crier : '*Mba wooi, mba wooi mba woiii*'\*
- Le Pigeon : *Kulkuloo, kulkuloo kulkuloo*
- Le Papillon : *Pe pel pelelpel pel pel pel pel*
- La Guêpe : *Kuvanka vanka va va Kuvanka vanka va va Kuvanka vanka va*

Ce rythme fantastique attira une foule curieuse à la scène. Tout le monde admirait *Badari* et ses compagnons. Les xylophones sonnaient et chantaient les louanges de *Badari* et de son beau-père. Quand les parents du défunt jugèrent que *Badari* et son entourage avaient assez pleuré, ils les retirèrent de la foule et leur servit '*sa kuong*'. Ensuite on les mena à une chambre où des plats de toutes sortes les attendaient. Aussitôt que leurs hôtes furent partis, *Badari*, qui avait l'intention d'en manger tout seul, dit à ses compagnons : « La coutume du pays demande que le gendre du défunt goûte chaque plat qu'on a servi pour s'assurer que les plats sont bons à manger » Cela dit, il entra dans la chambre et ferma la porte. Puis, il se jeta sur les plats. Il mangeait et buvait à tel rythme qu'il n'y resta que des os dans les marmites. Lorsqu'il fut rassasié, il sortit de la chambre et dit à ses compagnons que les plats étaient mal cuits. Les trois compagnons de *Badari* contemplèrent le ventre gonflé du gourmand et comprirent d'emblée que le gourmand en avait tout mangé.

Un jeune garçon : On connaît bien *Badari* de ses vieilles ruses.

Zang-ma : Patientez-vous. (Elle continua)

Les trois compagnons de *Badari* surent à coup sûr qu'il les avait trompés. Ils se mirent en colère et tous les trois avaient juré de se venger.

Lorsque les xylophones avaient commencé à résonner, *Badari* le ventre gonflé sauta dehors en criant : « *Mba wooii mba wooii Mba wooii ...* »

Les xylophones retentirent toujours mais cette fois-ci on n'entendait plus les voix rythmiques de ses compagnons. *Badari* cria de nouveau mais les trois compagnons s'éloignèrent. Il fut abandonné au centre du lieu. Malheureusement, voilà déjà une foule intéressée qui s'approchait pour écouter de nouveau le rythme fantastique de *Badari* et de ses compagnons. *Badari* qui comprit qu'il allait bientôt tomber en disgrâce, se mit à marcher à pas de diarrhée vers la forêt. On comprit alors que, à cause de sa gourmandise, il avait été abandonné par ses compagnons. La foule s'approchait pour le taquiner, mais au milieu des chahuts de la foule, il réussit à s'échapper aux coins du toit d'une grange. Cela explique pourquoi *Badari* se réfugie toujours au toit.

Nsinluu kunton gbulon kan nsiluung ba numa ye di ye zu va a  
daanguɔni nga Zung. Ye na nyee mwinaa ang puhi mang nuɔring ati  
kpe Sa muning.

Traduction en français :

« C'est la fin de mon conte. Si mon conte ne vous plaît pas, frappez vos têtes contre ce mur, vous découvrirez que le soleil se lève à l'Ouest et se couche à l'Est »

### 4.3 Le début

D'ordinaire, ce sont les enfants dans une même concession qui ouvrent la voie aux contes en récitant à tour de rôle, soit quelques ballades qu'ils ont apprises par cœur, (*dieng dieng*) soit en lançant des devinettes (*loba*). Des fois, en s'informant de ce qui se passe, les enfants venant de la famille toute proche les rejoignent. Puis, à un certain moment, quand on juge en avoir épuisé, les contes commencent. Ensuite, les adultes intéressés dont la majorité sont les femmes font partie de l'audience. Pour les *Yeji-agyi* de la région Brong-Ahafo du Ghana, le mot « conte » est synonyme de « *petit travail* » que les *Yeji-agyi* appellent « *été* », c'est-à-dire une occasion pour l'hôte d'inviter ses voisins à participer à une activité manuelle qui n'empêche pas l'écoute, activité comme la décortication des arachides<sup>164</sup>. Il en est de même pour d'autres sociétés africaines. Par exemple chez les *Dagaaba*, on distingue des gens parmi l'audience qui en profitent pour écosser des épis de maïs ou peler des *nerés* et dans le cas de vieilles femmes, filer le coton dont on se sert pour tisser des pagnes traditionnels. Bientôt, les petits enfants seront bercés par l'air de la chanson du conte.

La formule d'ouverture par un conteur et la réponse simultanée de l'audience est un phénomène courant chez beaucoup de sociétés africaines. Ce prélude, quelque bizarre qu'il soit pour un étranger, permet d'attirer l'attention des auditeurs et c'est surtout une invitation au voyage vers des pays imaginaires où tout est possible.

Parmi les *Haoussa*, la formule du commencement d'un conte est : *Gaata nang. Gaata nang* (*Le voici, le voilà*) et la réponse de l'audience est : 'A tée a koomoo' (*Qu'on aille, qu'on revienne*)<sup>165</sup>. Consentino qui a fait une étude des contes *mendé* de Sierra Léone a remarqué que chez les *Mendé* la formule du début est 'Domei oo domeisia' et la réponse est « *sa kondé* »<sup>166</sup>. Les *Idoma* du Nigeria appellent un conte *ocha* et un conteur commence avec la formule « *Ocham ta kpa kpakpa* » (Mon conte est sorti chercher,

<sup>164</sup> Interview avec Jonas Anane Mensah, informateur, ressortissant de Yeji, le 24 /06/2016

<sup>165</sup> Balica, Braimah : *Etude thématique et esthétique des contes dagaaba*, Dissertation inédite, 2005, p.81.

<sup>166</sup> Consentino, Donald : *Defiant Maids and Stubborn Farmers, Tradition and Invention in Mende Story Performance*, Cambridge, 1982, pp.161-162.

chercher...); ensuite, il se met à conter<sup>167</sup>. Chez les *Dagaaba*, généralement la formule de commencement la plus courante c'est ; « *Ye gorogoro nsinluu yaa* ». C'est-à-dire, « *apprêtez-vous à écouter mon conte* » et la réponse de l'audience est « *ka lembé* » (si tu le juges nécessaire) ou « *Ti guna* » qui veut dire « Nous sommes prêts ». Selon la partie du pays *dagara* où l'on se trouve, la formule d'ouverture peut varier légèrement du point de vue lexical et accent. Cependant le conteur n'est pas tout à fait obligé de suivre la formule stéréotypée d'ouverture. Il peut, par exemple, commencer par un retour en arrière, soit par une désinence étymologique : « *Bonso ka suogaa zuuri i mwaa ?* » C'est-à-dire « pourquoi la queue du lapin est-elle courte ? », ou bien par un conseil ou une désinence morale, par exemple : « *ta di beulun i saana* » qui signifie qu'« *il faut être gentil avec les étrangers* ». Mais si le conteur continue à raconter des contes en succession, ayant commencé le premier conte par la formule du commencement le plus connu, c'est-à-dire « *Ye gorgoro nsinluu yaa* », il pourrait aborder la suivant en disant « *Nsinluu kanga la la nga* » ce qui signifie « *En voici un autre* » auquel l'auditoire répond avec un signe nasal « *Oong* » c'est-à-dire « *oui* ».

Selon le témoignage de Senghor<sup>168</sup> dans la société *uolof*, un conteur commence son récit par la formule : « *J'ai fait une fable* » à quoi l'auditoire répond : « *C'est vrai* », et la conclusion est « *c'est de là que partit la fable pour se jeter dans la mer, le premier qui en respirera le parfum ira au paradis* ». De même, parmi les *Agni* en Côte d'Ivoire, avant de commencer le conte, on vend les animaux symboliquement. Ensuite, on les achète. Puis celui qui veut prendre la parole dit, « *En voici un autre* ».

R.S. Rattray a noté que, chez les *Akan* du Ghana, un conteur invariablement commence le conte en soulignant le fait que ce qu'il va dire n'est qu'une fiction. « *Nous ne tenons pas à dire que ce que nous allons raconter est vrai* ». <sup>169</sup> Cette trouvaille de Rattray a été confirmée par Christiane Owusu-Sarpong. Dans son *Anthologie trilingue de contes Akan*, elle nous a présentés à plusieurs formules de commencement. Par exemple, un conteur commence un conte avec cette ouverture : « *Les contes d'Ananse sont trompeurs...Nous remettons celui-ci entre tes mains...A toi de nous l'expliquer. Voilà de quoi il en*

<sup>167</sup>Edward, Philip, M. Hook and Yanka, Kwesi : *African Folklore. An Encyclopedia*; Routledge, New York: 2004 academia.edu, Consulté le 24/03/2017

<sup>168</sup> Senghor, L.S. : *L'Esthétique négro-africaine*, Diogène, 1956, p.10.

<sup>169</sup> Rattray R. S. : *Akan -Ashanti Folktales* op.cit, p.x.

retourne... »<sup>170</sup> Cette formule d'ouverture *akan* cadre avec la réponse d'une énigme *dagara* « *Loba zaa ziri* », qui signifie que « *Tous les récits sont faux* ». Selon Rattray, ce reniement permet aux conteurs de modifier les contes pour les adapter aux réalités contemporaines. C'est dire qu'un conteur agile, en respectant le thème du conte, tient compte de la composition de son audience, et de la situation particulière du temps de récit. Par exemple, si son audience est faite largement des enfants, il raconte la version la plus courte ou la plus simple du conte en alternant en même temps les contes qui ont des chansons et ceux qui n'en ont pas. Au contraire, si l'audience comprend un pourcentage plus élevé des adultes, le conteur adapte la version longue, voire compliquée en respectant le thème du conte. Bettelheim parle ainsi de cette interaction entre le conteur et son auditoire :

Chaque conteur élaguait le texte et ajoutait de nouveaux éléments afin de rendre le conte plus intéressant pour lui et pour son auditoire. Celui qui racontait des contes à l'enfant prenait sa réaction en considération : sa compréhension profonde du sens de l'histoire était donc déterminée par l'entendement de l'enfant.<sup>171</sup>

#### 4.4 Le milieu du conte

C'est au milieu du conte que de nombreuses péripéties se produisent à travers divers personnages intermédiaires. Ceci fait appel à des éléments merveilleux, accentués par des objets magiques, la métamorphose d'un animal en un homme ou une belle femme et les aventures des personnages à travers les pouvoirs surnaturels. Dans tous ces éléments et péripéties s'intègrent des chants fondés sur le rythme et le son attribué aux personnages, et les intrigues spécifiques qui d'une part, leur permettent de se ressaisir et d'autre part, de traduire leurs émotions. La notion du son et du rythme qu'exigent ces contes cadre bien avec l'aspect du son dont parle Senghor dans sa philosophie de la Négritude : « La monotonie du ton...c'est le sceau de la Négritude, l'incantation qui fait accéder à la vérité des choses essentielles ».<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Owusu-Sarpong, Christiane : *Anthologie trilingue de contes akan* ; op. cit, p .100.

<sup>171</sup> Bettelheim, Bruno : *Kinder brauchen märchen*, München, Deutscher Taschenbunch.Verlag. Cité et traduit par Bernard Lamoufouet dans *Littérature orale africaine, décryptage, reconstruction, canonisation*, op. cit, p. 58.

<sup>172</sup> Senghor, Léopold-Sédar : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, PUF, Paris, 1969, p. 277.

Dans le cadre traditionnel des *Dagaaba*, il n'existe que peu d'exemples de contes entièrement chantés mais les chantefables y sont aussi courantes que dans d'autres sociétés africaines comme l'a noté Jean Cauvin.<sup>173</sup> De manière générale, les chansons d'un conte *dagara* commencent au milieu de la narration, alternant avec le reste des incidents de l'intrigue jusqu'à la fin du conte. En parlant de production chansonnière, Adeline Nguefak a ceci à dire : « Par ailleurs, à l'instar d'un conte traditionnel, la chanson est un récit à l'intérieur duquel des événements se succèdent en séquences et font évoluer l'histoire d'une situation initiale à une situation finale à travers des péripéties ».<sup>174</sup>

Parfois, ces chansons sont rythmées pour imiter le son des instruments et la musique de l'occasion particulière. Ainsi, dans le conte intitulé « *Badari* l'araignée aux funérailles de son beau-père », (cf. pp. 127-129 de ce travail), le son rythmé produit par le pigeon et la guêpe respectivement représente la sonorité du xylophone pendant des funérailles *dagara* :

Kulkuloo, kulkuloo kulkuloo  
Kuvanka vanka vanka va va

Aussi le son « *Pe pe l pel pe pe pel pel pe pe pe* » la lamentation du papillon représente la résonance du petit tam-tam joué à la main lors des funérailles *dagara*. Un autre aspect frappant de ces chansons, c'est la répétition alternante et monotone du rythme qui évoque l'effet du son successif des consonnes. Un exemple de ce dernier se trouve dans « Le Pauvre et L'oiseau au pouvoir magique » (cf. pp.68-70 de ce travail)

Vaka vike yéé vaka yéé  
Ayéé vaka  
Ba mwara gongo vaka yéé  
A yéé vaka'

Mais aussi dans « La fille la plus belle de la communauté » (voir l'appendice ci-après),

Vielung vielung vielung nataba  
Vielung vielung vielung nataba  
Itaaba bi yegennyeee vielung nataba  
Ka iyi ka ba puohii yee vielung nataba

<sup>173</sup> Cauvin Jean : *Comprendre les contes*, op. cit, p. 8.

<sup>174</sup> Nguefak Adeline : « La chanson, un genre à part entier de la littérature orale » in *Littérature orale africaine, décryptage, reconstruction et canonisation*, op.cit, p.108.

Cette répétition rythmée assure la musicalité et la beauté du chant. Le chant donc paraît comme un élément intégral du conte *dagara* dont les refrains réguliers font calmer les nerfs et endorment les enfants en les berçant. En effet, beaucoup de ces chants sont un axe sur lequel le conteur démontre son apanage artistique. Un chant répétitif condensé en deux ou plusieurs lignes bien souvent sert comme un appel surtout au personnage principal de se mettre en garde contre un danger approchant.

*Badari ma zo gbe tuu, zo gbe tuu*  
*Badari ma zokpe tuu zo kpe tuu*

Traduction :

Mère de l'Araignée sauves- toi sauves-toi  
Mère de l'Araignée sauves- toi, sauves- toi

Parfois, le conteur imite le son d'instrument de musique qui ne constitue qu'une chaîne de mots qui crée un rythme impressionnant ;

Fi fee fi fifi fee fi fi fee  
Fe fii fe fefe fii fe fe fii

Souvent, le chant s'étend, en alternant le solo du conteur et la réponse de l'auditoire il s'adresse au personnage principal, énumérant sa qualité : sa dignité, sa beauté, sa bravoure ou sa faiblesse et la situation dans laquelle il ou elle se trouve. La réponse de l'auditoire quelques fois reste intraduisible mais s'intègre bien dans le chant créant des rythmes harmonieux. C'est le cas du conte *dagara La fille gâtée* :

Conteur	:	Mma ang dogi ma zaa
Auditoire	:	Téré naan bulé
Conteur	:	Odang batumma tun bilé zaa
Auditoire	:	Téré naan bulé
Conteur	:	Kye daang wa tumma tumbilé kanga
Auditoire	:	Téré naan bulé
Conteur	:	Ka bung kanga mwaa nyogma
Auditoire	:	Téré naanbulé

Traduction en français :

Conteur	:	Depuis ma naissance
Auditoire	:	Téré naanbulé
Conteur	:	Ma mère ne m'a jamais envoyé faire commission
Auditoire	:	Téré naanbulé
Conteur	:	Un jour, elle m'a envoyé chez mon oncle pour faire Commission
Auditoire	:	Téré naanbulé
Conteur	:	Un monstre m'a croisé en route...
Auditoire	:	Téré naanbulé.

Des éléments merveilleux qu'inspirent directement des pouvoirs magiques et d'autres aspects surnaturels dans ces contes suscitent le plaisir du lecteur ou de l'auditoire. Ainsi, la transformation du pauvre estropié en un clin d'œil en roi d'un énorme royaume grâce au pouvoir magique de *Vakaviké*, introduit l'auditoire ou le lecteur dans un paradis imaginaire où il est invité au sentiment que tout ira bien pour le pauvre qui, auparavant, faisait tellement pitié à voir. Ceci évoque chez l'auditoire ou le lecteur, un plaisir psychologique, c'est-à-dire une catharsis du genre aristotélicien qui met en évidence la beauté artistique inhérente à ces contes. De même, l'orphelin qui s'est transformé en roi d'un royaume fait penser aux contes fées de *Cinderella* ou d'*Alice* aux pays merveilleux. Le pouvoir surnaturel du petit *Yeng-gaa-naa* qui le rend indomptable et la transformation d'une mère en serpent pour échapper à la brutalité de ses propres enfants transmettent à l'auditoire un sentiment des faits surnaturel (cf. pp.36-42 de notre étude).

#### 4.5 La fin

En Afrique, chaque société a sa formule pour signaler la fin d'un conte. Cependant dans quelques sociétés africaines, le conteur annonce simplement ; « *Le conte est fini* ». Par exemple chez les *Xhosa*, le narrateur, à la fin du conte, annonce : « *L'entsomi est fini, il est fini* »<sup>175</sup>. Les *Mende* de la Sierra Leone, pareillement aux *Dagaaba* et à d'autres groupes ethniques africains ont plusieurs formules de conclusion : « *Je l'ai entendu et je l'ai dit* ». Ou une désinence morale : « *C'est la fin de mon conte. Vous voyez, la médisance n'est pas bonne* ».<sup>176</sup> Les *Akan* du Ghana ont plusieurs manières de terminer un conte. Par exemple, un conteur à la fin du récit ajoute : « *Mon conte est terminé...Bon conte, mauvais conte. Il est reparti...qu'un autre vienne le remplacer* ».<sup>177</sup>

Chez les *Bambara*, un groupe ethnique du Mali, il est d'usage de dire « *Je remets mon conte là où je l'ai pris* ».<sup>178</sup> Le conteur *dagara* a également plusieurs modèles de désinences à son gré : « *Nsinluu kunton gbulon* » (cf. p128 de ce travail). Cela se traduit, « *C'est la fin de mon conte* » ou bien, une fin morale : « *C'est pourquoi la gourmandise excessive n'est pas bonne* » ou encore une terminaison étiologique : « *C'est pourquoi la queue du lapin est courte* ». Cependant, à toutes ces désinences, il est permis

---

<sup>175</sup> Scheub, Harold : *The Xhosa Ntsomi*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 185.

<sup>176</sup> Ansotinga, Gervase : *Wisdom of the Ancestors* op. cit, p.186.

<sup>177</sup> Owusu-Sarpong, Christiane : *Anthologie trilingue des contes akans*, op. cit, p.193.

<sup>178</sup> Anne, Godin : *Promotion 2003-2005, les contes illustrés jeunesse*, op. cit, p.13.

au conteur d'ajouter une suite maligne mais intéressante : « *Si vous ne croyez pas mon conte frappez vos têtes contre le mur. Vous verrez un caméléon en train de tisser un panier pour sa femme ou vous verrez que le soleil se lève à l'Ouest et se couche à l'Est* ».

A première vue, ces désinences ont l'air bizarre : cependant, on comprendra dès lors que le conteur cherche à rappeler à son audience qu'il mérite une approbation pour avoir pris la peine de raconter un conte intéressant.

Roger Abraham a découvert qu'une telle formule de conclusion permet au narrateur de rappeler à son audience que le conte n'est qu'une fiction et que, tout en respectant le thème, il peut modifier le contenu à son goût. Avec de telles formules de conclusion, le conteur se retire ; ensuite, celui qui veut raconter à son tour, laisse entendre sa voix selon la formule prescrite par la tradition. La prise de parole varie d'une société à l'autre. Par exemple, chez les *Agni* de la Côte d'Ivoire, en cours de séance, celui qui veut conter à son tour s'adresse aux autres « *vous mentez !* » lorsque plusieurs individus veulent conter à la fin du conte précédent.<sup>179</sup> Mais parmi les *Dagaaba*, lorsque tout le monde veut parler, le plus âgé fait l'unanimité et on lui laisse la parole.

Un bon transmetteur de conte sait manipuler les formules de conte dont le contenu est connu par son auditoire. En fait, le conteur connaît et observe la société ; ainsi, il transmet ce qui est important au plaisir de l'auditoire. En somme, avec des formules stéréotypées, il crée une ambiance afin de réaliser son objectif de satisfaire l'auditoire.

#### **4.6 Les personnages**

Les fonctions diverses des personnages imaginaires, qu'ils soient animaux ou humains, constituent les parties fondamentales des contes. C'est à dire, la fonction ou l'action d'un personnage dans un récit définit sa signification dans le déroulement de l'intrigue. Chaque personnage a une fonction et la succession des fonctions d'un conte à l'autre est rigoureusement identique.<sup>180</sup> A propos des personnages des contes *dagara*, les noms mêmes les décrivent ainsi que leurs rôles respectifs dans le déroulement des contes. Prenons l'exemple du conte de *Yeng-gaa-naa (Plus sage que le chef* des pages 36-42, de

---

<sup>179</sup> Krou, B. C. : *Sagesse Ancienne*, Annale de la Faculté d'Abidjan 1973/F5, pp. 19-21.

<sup>180</sup> Propp, Vladimir : *Morphology of the folktale*, American Folklore Society, University of Texas, Vol. 9, 1968 p.22.

la présente étude) dont la portée culturelle de son nom se manifeste à chaque étape de son conflit avec le chef dictateur. Astucieusement, le jeune homme est arrivé à dompter l'opresseur à la fin du conte. Dans le conte *Les trois frères orphelins*, ( cf.p.64-68), le plus jeune d'entr'eux, « *Lagniba* » qui signifie « unificateur » en langue *dagara* fait de son mieux pour fonder des rapports harmonieux entre lui et ses frères en s'assurant que chacun d'eux ait une femme. Grâce aux énigmes posées aux chefs et à leurs courtisans, il est arrivé à « procurer » des femmes pour ses frères. Cependant « *Vidibo* » dont le nom veut dire « *Qu'ils aient honte* » est le contraire de son frère car c'est lui qui l'a trahi à cause de la jalousie. Incapable de supporter la honte, il s'est donné la mort à la fin du conte. De même, dans le conte *Les collègues jalouses*, (cf.p.87-88). *Tayala* la plus belle fille de la communauté dont la beauté extrême provoque la jalousie parmi ses collègues, a eu des ennuis, justifiant la signification de son nom « *Ait des ennuis* ». Ainsi, elle finit par trouver la mort aux mains de ses collègues farouches. Il en est de même pour quelques personnages animaux. Les noms des deux chiens dans le conte *La coépouse ingrate* (cf pp.71-72), *Suoba yari-yari* (*Que la sorcière s'éloigne*) et *Nanga nang-dung* (*Que le scorpion pique*) mettent également l'auditoire dans l'ambiance de vengeance ; *Kuntoma* le monstre affreux, qui tue les femmes qui se trouvent seule en route, a pris la fuite dans la brousse grâce à l'intervention des chiens pour sauver leur maîtresse. Mais quand la coépouse ingrate se montre toujours méchante envers les chiens, lorsqu'elle refuse de nouveau de leur donner de quoi manger, ils l'ont abandonnée au plaisir de *kuntoma*. Enfin, les deux chiens se sont vengés de la méchanceté qu'ils ont soufferte aux mains de la femme. Il y a donc lieu de remarquer que l'apparition des personnages dans les récits n'est pas l'effet du hasard. Cette apparition est également inspirée des facteurs culturels. Le conteur choisit justes les personnages dont l'auditoire connaît davantage les attributs. D'ailleurs, les contes sont généralement adaptés ou actualisés pour que les buts du conteur soient atteints et que les attentes des auditeurs soient satisfaites.<sup>181</sup>

#### **4.7 L'image du bien et du mal**

Les Personnages des contes *dagara* pourraient être regroupés en deux catégories d'images, notamment ; l'image du bien et l'image du mal. Nous y trouvons également les personnages aux comportements divers qui illustrent les enseignements dispensés par

---

<sup>181</sup> Lamoufouet Bernard : « Texte Oral traditionnel, tissage et métissage » in *Littérature Orale africaine, Décryptage, reconstruction, canonisation*, op. cit, p.53.

les contes. *Nankpana le chasseur* et le cultivateur (*kuora*) symbolisent l'homme idéal, c'est-à-dire qu'ils sont des individus bien respectés au sein de la société *dagara*. Ils paraissent dans les contes *dagara* comme des personnages imbus de tous les attributs humains. Leur dignité, leur sagesse, leur honnêteté et leur bravoure sont sans équivalence. Ainsi le cultivateur jouit de l'image de bien dans le conte *Yeng* l'intelligence et *Hakla* la sagesse (cf pp.32-33). En plus, dans le conte, *Nankpana le chasseur, l'homme, le serpent et le rat*, (cf p.72-74) on discerne une distinction entre *Nankpana le chasseur*, personnage placé au même niveau que le cultivateur tandis que 'l'homme' « *ninsaali sogla* » (*l'homme noir*) tel qu'il paraît dans le conte symbolise la totalité de tous les maux qu'on puisse imaginer : La tyrannie, symbolisée par le chef *Tamaa* dans le conte de *Yen-gaa-naa* (cf pp.36-42) mais aussi *Le pauvre et l'oiseau* (cf. p.68-70). La jalousie : *Les collègues jalouses de Tayela* (cf pp.87-88). *La coépouse jalouse* qui est enfin accusée de sorcellerie et dénoncée, (cf pp84-85). La trahison ou l'ingratitude : *Les trois frères orphelins* (cf pp.64-68) *la coépouse ingrate* qui maltraitait les chiens, (cf p.71-72) et l'image de *kontoma* le génie. En plus, *Nama* l'hyène fait incarner de l'imprudence et de la crédulité (*dom bo lu hung*) (cf. pp. 109-111) tandis que *Badari* l'araignée symbolise l'escroquerie aussi bien que la gourmandise (cf pp. 111-112). Le lion et le singe symbolisent des brimades ou des brutes (*Numbikuoni*). Ces images du mal et du bien évoquent chez l'auditoire ou le lecteur, de véritables valeurs esthétiques tout en correspondant parfaitement aux personnages qu'ils illustrent.

#### 4.8 L'intrigue

Les intrigues des contes *dagara* sont généralement simples et sans détours. Cependant, vidés de leurs significations sociales et narrations dramatiques, les contes n'auraient que l'air puéril et naïf. C'est-à-dire que ces contes qui comprennent le plus souvent des personnages animaux et des intrigues bien simples ne représenteraient que des enfantillages pour un individu moins avisé de la signification des contes africains comme c'était le cas de plusieurs anthropologues européens qui ont travaillé sur des contes africains.<sup>178</sup>

L'ensemble de ces intrigues suscite chez l'auditoire, le genre de plaisir artistique comparable aux œuvres littéraires les plus familières de la littérature écrite. En effet, on distingue trois groupes principaux de contes *dagara* dans ce recueil ; les contes de filouterie, les contes moraux ou didactiques et les contes étiologiques. Parmi ces

différents groupes de contes, ceux qui ont comme personnages principaux des animaux sont très répandus et dont la popularité en Afrique se trouve résumée par Finnegan :

« Indeed, when we consider the many animal tales that have been collected from Africa, the main factor that has struck most observers is the great emphasis on animal tricksters – small, wily, and tricky animals who cheat and outdo the larger and more powerful beasts. »<sup>182</sup>

Traduction en français :

« Quand on considère les nombreux contes d'animaux recueillis en Afrique, ce qui frappe l'auditoire ou le lecteur c'est l'accent qu'on met sur l'escroquerie des personnages animaux – petits, filous et arnaqueurs qui trichent et déjouent les manœuvres des animaux plus grands et plus forts qu'eux. »

Les intrigues générales de contes *dagara* nous amènent au bout de la méthode actantielle qui détermine la position de chaque actant par rapport au projet central du récit. Il s'agit de déterminer quel personnage est en position de sujet, d'adjuvant et de donateur.<sup>183</sup> Nous avons découvert que les intrigues générales des contes de tromperie sont les suivantes :

- i. Un petit personnage, normalement un escroc, qui trompe deux grands animaux en un concours acharné. Un exemple pareil se trouve dans *Les trois taureaux* (cf pp.106-107) et *Comment Kuri la tortue avait réglé sa dette* (cf. pp 107-108).
- ii. Un personnage qui trompe et tue d'autres personnages mais enfin, il est dompté par un autre plus malin que lui, *La Tromperie a sa fin*. (cf. p.111-112).
- iii. Un ingrat ou un escroc qui cherche à trahir un autre afin de jouir d'une faveur quelconque : *Badari l'Araignée et Nama l'Hyène* (cf. p.109-111).

Robert Pelton a identifié quatre personnages escrocs dans les contes d'Afrique occidentale ; *Ananse* d'Ashanti, *Legba* de Fon, *Eshu* de Yoruba et *Ogo-yurugo* de Dogon.<sup>184</sup> Comme *l'Ananse* d'Ashanti, très souvent c'est *Badari* l'araignée qui figure comme le petit escroc dans les contes *dagara*. Mais parfois, comme dans beaucoup de contes des zones savanes de l'Afrique de l'Ouest, c'est la tortue ou le lapin qui joue ce

<sup>182</sup> Finnegan, Ruth: *Oral Literature in Africa*, op.cit, p.17.

<sup>183</sup> Cauvin, Jean : *Comprendre les contes*, op.cit, p.13.

<sup>184</sup> Pelton, Robert: *The trickster in West Africa: A study in Mythic Irony and Sacred Delight*, University of California Press, Berkeley, 1980, p. 28.

rôle. Les grands animaux qui sont souvent victimes de l'escroquerie sont l'éléphant, dépeint comme intelligent mais maladroit, le lion, fort imposant mais peu intelligent et l'hyène gourmande et incrédule. L'image de deux personnages juxtaposés ; l'un tout petit d'aspect pitoyable, qui, en dépit de sa faiblesse, arrive toujours à déjouer les autres plus forts que lui. Un autre qui est gigantesque et à l'allure imposant mais bien souvent, la victime de la duperie du personnage à l'air anodin, éveille en l'auditoire le plaisir d'une ironie situationnelle.

On peut encore citer d'autres intrigues moins fréquentes mais pleinement philosophiques : la personnification des personnages abstraits pour symboliser des réalités humaines, représentée par l'idéalisation de la profession *dagara*, (l'agriculture-élevage) dans le conte *Hakla, la Sagesse et Yeng l'intelligence* (cf.pp.32-33). Mais aussi, la qualité de l'homme idéal incarné par le chasseur par rapport à l'homme la bête dans *Le chasseur, le rat, le serpent et l'homme* (cf.p.72-74). La manifestation du surnaturel qui d'un clin d'œil, change le sort d'un pauvre à celui d'opulence. Mais aussi, l'introduction de *deus ex machina* au moment propice pour remédier à une situation qui dépasse la pouvoir humain, bien souvent, par le biais d'un mot lancé comme les cas du *Vakaviké l'oiseau au pouvoir magique* (cf.p.68-70), *Les deux gamins têtus qui importunent tout le monde* (voir l'Appendice p.215) et le conte de l'orpheline maltraitée par la coépouse de sa mère (cf.p.84-85).

#### **4.9 La rhétorique**

Pour reprendre l'expression d'Aristote à l'âge classique, la rhétorique est assimilée à l'art de persuader par le discours et selon les règles de l'art oratoire. Pour la cohésion, un discours doit mettre en œuvre parmi d'autres éléments, quelques procédés de style dont les figures sont les plus aptes à séduire l'orateur. La rhétorique donc s'associe à l'art de plaire, celui d'instruire et celui de toucher (le « *placere, docere, movere* » cicéronien)<sup>185</sup>. Ainsi, l'on trouve un résumé de définition chez Didier lorsqu'il note : « La rhétorique est à l'éloquence ce que la théorie est à la pratique, ou comme la poétique est à la poésie ».<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Fromilhague, Catherine : *Les figures de style*, op. cit, p.12.

<sup>186</sup> Didier, cité dans *Le Nouveau Petit Robert*, p.1981.

Par son affirmation, Didier souligne l'importance du bon usage de la rhétorique dans l'oratoire ou dans une œuvre littéraire. Selon cette définition, la rhétorique met en évidence les valeurs artistiques de la langue, en laissant voir l'éloquence de l'orateur et la beauté de la langue en question.

Les contes *dagara* se servent d'un terrain où s'épanouissent les fleurs de la rhétorique que sont les figures de comparaison : l'allégorie une extension de la métaphore et la personnification. Figure de quantité, l'hyperbole ; figure de son l'onomatopée et l'idéophone. Prenons le cas du conte, *Il faut voyager pour apprendre mieux* (cf.pp.33-35) par exemple ; la jeune fille qui s'adresse à l'étranger 'le soi-disant savant prétendu' a recours aux expressions figuratives pour communiquer son message : l'expression « *séparer l'eau d'hier de l'eau d'aujourd'hui* » est métaphorique puisqu'il désigne la préférence de l'eau aigre qu'on sert à un étranger à l'eau ordinaire dans la tradition de *Dagaaba*. Dans le conte, *Le chasseur, l'homme, le serpent et le rat* (cf. pp.72-74) le rat dont il s'agit dans ce conte est synonyme de voleur. D'ailleurs tous les contes (fables) sont satiriques, qui sont en effet des allégories ou des métaphores étendues qui décrivent les comportements du peuple *dagara*. Ces éléments de rhétorique amplifient l'éloquence et la vivacité de la narration : Ces personnages animaux, dans une grande mesure, représentent les défauts et les vertus des individus dans un contexte traditionnel. Smith qui a fait une observation identique à propos des contes *baila* de Rhodésie du Nord a dit ceci ;

« In sketching these animals..., the Ba-ila are sketching themselves, The virtues they esteem, the vices they condemn, the folies they ridicule – all are here in the animals. It is the picture of Ba-ila drawn by Ba-ila, albeit unconsciously. »<sup>187</sup>

Traduction en français :

« En peignant les animaux, les *Baila* se dessinent eux-mêmes. Les vertus qu'ils apprécient, les vices qu'ils condamnent, les folies qu'ils tournent en ridicule – tous s'incarnent dans les animaux. C'est l'image des *Baila* inconsciemment dépeinte par les *Baila* » (Notre traduction).

L'emploi de question de rhétorique est également courant ; considérons la réponse du chef dans le conte : « Les trois frères orphelins » (cf.pp.64-68) ; « *n'est-il pas qu'une femme ne craint pas le chef, ... n'est-il pas que le sommeil ne craint pas le danger ?* » et « *qui est-ce qui se trouve penché à l'arbre ?* »

---

<sup>187</sup> Smith and dale, 1920, cité par Ruth Finnegan : *Oral Literature in Africa*, op. cit, p.379

L'utilisation de la personnification est également un aspect très courant du conte ; tous les personnages animaux dans ces contes parlent, dansent, dînent, travaillent, se marient ; en fait, ils manifestent tous les traits humains qui s'associent aux coutumes *dagara*. On en trouve des exemples dans les contes : *La chauve-souris et le serpent* (cf. pp.108-109), *Comment Badari l'araignée veut être présent en deux endroits en même temps* (cf.p.96-97) et aussi *Comment Kuri la tortue avait réglé sa dette* (cf. pp.107-108). D'ailleurs, c'est la pratique d'attribuer des préfix et des titres humains aux animaux : « *Mba* » qui veut dire « *maitre ou monsieur* » et « *Ndao* » qui signifie « *Mon ami* ». Ainsi dans les contes : « Les trois taureaux » (cf.pp.106-107) et *Comment Kuri, la tortue avait réglé sa dette*, (cf.107-108) les expressions, « *mba gbegni* » et « *mba wao* » se traduisent « *Maitre lion* » et « *Maitre éléphant* » en français. Quand on écoute des personnages, on les distingue par la voix du conteur qui mime ses personnages : On reconnaît *Kontoma* qui nasalise ses propos, le lièvre à la voix pointue, le lion et l'hyène ont de grosses voix, la voix du chien et celle de l'Araignée se distinguent respectivement, par les marquants « *ga* » et « *tse* ». On découvre aussi l'emploi habituel d'idéophones comme Finnegan l'a noté en commentant les contes africains en général :

“The type of language used often seems to be simple and straight-forward. This is, however, at times rendered less prosaic ... by a more frequent use of ideophones....”<sup>188</sup>

Traduction :

« Le type de langue employée paraît souvent simple et sans détour. Cependant, quelquefois, l'emploi excessif d'idéophones, ...rend la narration moins prosaïque... » (Notre traduction).

Cependant, par des raisons d'ordre sémantique et lexical, ces idéophones restent presque toujours intraduisibles en français. Par exemple, dans le conte: « Trois frères orphelins » (cf. p.64-68) l'expression « tout de suite » qui apparaît dans la parole du chef lorsqu'il s'adressait à *Langniba* est la traduction de l'idéophone *dagara* « *pan pana pan pana* » pour accentuer la brièveté du temps écoulés et l'expression « *pinti pinti pinti* » qui décrit la façon de marcher de *Badari l'araignée* du conte : *Badari l'araignée et Nankpana le chasseur* (cf.pp.97-99) et le vol de l'oiseau au pouvoir magique « *vaka, vaka, vaka* » pour regagner son domicile fait penser à un oiseau gigantesque. L'onomatopée s'emploie pour imiter le son que produit un personnage ou une action. Un

<sup>188</sup> Finnegan, Ruth : *Orale Literature in Africa*, op.cit, p.379.

exemple se trouve dans le chant de lamentation de la pauvre orpheline dans le conte : « Ne soit pas jaloux contre l'orphelin » : « *Nous étions deux qui mangeions quand laalebasse dans laquelle nous mangions se cassa 'kaba kaba kaba' »* pour imiter le son produit par unealebasse qui se casse (cf.p.85-86). L'apparition de diverses figures de rhétoriques néanmoins, contribue effectivement aux valeurs esthétiques de ces récits.

#### **4.9.1 L'univers spatio temporel des contes *dagara***

Le monde *dagara* a deux faces : l'une à l'intérieur et l'autre à l'extérieur dont l'équilibre des forces puissantes sont maintenus. Le surnaturel est sensé être partout diffus avec la tolérance à tous les niveaux de la vie sociale *dagara* ancrée sur un équilibre fondamental entre les vivants, les morts et la nature<sup>189</sup>. Par conséquent, tout *Dagao* en milieu traditionnel se trouve sans cesse situé dans une relation cosmique qui le familiarise avec le Bon Dieu (*Naamwini*), les dieux (*baga*) les ancêtres (*kpihi*) les génies (*Gumihi*) et toutes les puissances naturelles de la flore et de la faune (*tungbani*) à savoir : *Kuola* (la terre, les champs), *Mani* (le fleuve), *Piihi* (Les rochers), *Duuhi* (le gibier).

Comme les contes de ce recueil se déroulent dans l'espace savane, les personnages des récits constitués en une grande partie par les animaux sont également des espèces savanes, dont les plus courants sont : l'hyène (*kponkpori*, *Nama ou kuntun*) la tortue (*Kuri*), le lièvre (*suoga*), le singe (*mwanga*), la pintade (*kpaagu*), le lion(*gbegni*) et le léopard (*nubiema*).

Le temps *dagara* n'est ni linéaire ni chronologique mais cyclique et diffus dans l'espace. Les périodes (*wagri*), les séquences (*sii sii*) et la durée (*kaohuu/naaru*) sont déterminées par la position du soleil : Le lever (*mwinton puhinii*), le coucher (*mwinaa kpiebu*). Le temps hebdomadaire se calcule d'un jour de marché à un prochain jour de marché (*daahi*) dont la durée est de six jours. Le mensuel est précisé par l'apparition et la disparition de la lune (*kyuu kuung et kyuu yiibu*) L'année (*yuoni*) est marquée par les saisons ; la saison sèche (*uoni*) et la saison pluvieuse (*siegu*). Cependant, le passé lointain est marqué par des événements historiques (*Dien ou wagri*).

---

<sup>189</sup> Mukassa, Der : *Cosmologie-Cosmogonie Temporalité Dagara*, Faculté des sciences sociales, Paris, 1971, pp.60-87.

En ce qui concerne l'espace des contes ghanéens J.H. Nketia note : « La connaissance des mœurs de la forêt [ou de la savane] de certaines créatures et de leurs habitudes et particularités [caractéristiques] s'acquerrait dans le cours de la vie quotidienne qui conduisait les villageois au champ ou dans la forêt en quête de bois et d'autres exigences de la vie ».<sup>190</sup> Les gens qui ont grandi dans des milieux ruraux se sont initiés inconsciemment à la connaissance de leurs milieux. Cependant, aujourd'hui, par suite de la transformation rapide des milieux ruraux en urbanisation, la topographie change considérablement et l'ensemble des espèces végétales aussi bien que les animaux et les oiseaux son en pleine extinction. D'après un reportage de l'Institut de la Recherche des Nations-Unies pour le Développement Social, (UNRISD) en 1994, on craint qu'en trente ans, tout ce qui concerne la faune et la flore des pays du tiers-monde ne disparaisse et qu'il n'en reste que des vestiges de l'environnement si on ne redouble pas d'efforts pour lutter contre sa dégradation<sup>191</sup>. Même aujourd'hui dans les communautés *dagara* c'est grâce aux contes qu'on arrive à apprendre les noms de certains animaux et plantes qui ont disparu ou sont en voie d'extinction. Il faut que l'*Environmental Protection Agency* (EPA) du gouvernement ghanéen adopte des stratégies afin d'éviter la dégradation de l'espace. Il faudrait nécessairement appliquer les lois en vigueur pour atteindre ce but.

---

<sup>190</sup> Nketia J. H. : *Funral dirges of the Akan People*, op.cit, p.xxiii.

<sup>191</sup> UNRISD, 1995. *States of Disarray: The Social Effects of Globalization*. UNRISD, Geneva.

## CHAPITRE CINQ

### LA MODERNITÉ ET L'UTILITÉ CONTEMPORAINE DES CONTES

« C'est au moment où un concept change de sens qu'il a le plus de sens, c'est alors qu'il est en toute vérité, un événement de conceptualisation »<sup>192</sup>

Comme nous avons déjà illustré, le conte sert de miroir du cadre du récit, car il reflète la vie socioculturelle, politique, économique et même religieuse de la société qui l'a vu naître. En tant que genre de la littérature orale, le conte n'est pas figé mais dynamique et se transforme au cours des périodes et des événements actuels, voire postérieurs. Ce genre de la littérature orale dépasse les limites de son cadre et se répand à travers le monde et trouve écho dans les adaptations contemporaines des légendes urbaines, des jeux numériques, de la science fiction, des adaptations musicales, scéniques et, bien entendu, littéraires et artistiques. A l'ère actuelle, l'intérêt pour les cultures du monde entier est réel et l'attrait des cultures diverses et les diverses formes artistiques sont très certainement l'exemple le plus frappant.

#### **5.1 Des récits traditionnels qui inspirent des inventions modernes.**

L'homme a toujours eu le désir de voler comme les oiseaux. Par conséquent, il a observé l'évolution aérienne des oiseaux pour en découvrir les secrets. Historiquement, on attribue plusieurs systèmes inventifs à Dédale, le célèbre artisan athénien de la mythologie grecque dont le nom lui-même est synonyme d'architecte. Il est connu pour son ingénuité et des nombreuses inventions qui sont la source de plusieurs inventions navales et aéronautiques. C'est lui qui a été chargé par le roi Minos de construire un labyrinthe pour abriter le Minotaure sur l'île de Crète. Ce labyrinthe est également destiné à l'emprisonnement des ennemis du roi. Malheureusement, Dédale lui-même et son fils Icare sont emprisonnés dans le labyrinthe pour avoir aidé la reine Pasiphaé à s'accoupler avec un taureau, acte qui a donné naissance au Minotaure. A force de créativité, Dédale est arrivé à construire des ailes en se servant de plumes et de cire. Lorsqu'ils s'échappaient de l'île de Crète, Icare avait ignoré l'un des conseils de son père de ne pas voler très haut près du soleil de peur que la cire ne fonde pas. Malheureusement, le soleil a fait fondre la cire qui attachait les plumes aux bras d'Icare, ce qui entraîne sa chute dans

---

<sup>192</sup> Bachelard, Gaston, cité par Pierre Fragnière : *comment Réussir un mémoire*, 4 éditions, Dunod, Paris, 2009, p. 23.

un endroit tout près de l'île Samos qui est connu aujourd'hui comme « Mer icarienne ». D'après l'histoire, c'est Hercule qui a trouvé le corps, l'a reconnu et l'a enterré.

D'après la mythologie grecque antique, Bellérophon, le fils du roi de Corinthe, avait attrapé Pégase le cheval ailé. Pégase l'a conduit à dompter le monstre aux cheveux hérissés de serpents qui dévastait le territoire et terrorisait le peuple.

En s'inspirant des récits du vol, plus de deux milles ans après l'histoire d'Icare et le mythe de Bellérophon, Joseph et Jacques de Montgolfier inventèrent le premier avion de ballon suivi par plusieurs autres inventions aérotechniques jusqu'en 1903 quand Wilber et Orville Wright de l'État d'Ohio aux États Unis inventèrent le premier avion. Bien que l'avion ne portât que le pilote comme le seul voyageur, pratiquement cette invention allait désormais ouvrir la porte à la plus grande invention aérotechnique de notre époque et l'industrie de l'aviation. Aujourd'hui, grâce à ces inventions, nul véhicule ne peut rivaliser avec l'avion du point de vu de la vitesse et du confort. Cela va sans dire qu'en ce qui concerne le moyen de transport, la plus grande découverte du vingtième siècle est sans aucun doute l'avion. Par ce moyen de transport moderne, on passe d'un endroit à l'autre facilement et avec l'avion à réaction dont la vitesse dépasse celle du son, à peine s'est-on mis en route qu'on est à destination. D'ailleurs, les progrès informatiques et technologiques aériennes ont mené à la construction d'un nouveau véhicule aérien ; le drone. Cet avion télépiloté sans homme s'emploie surtout pour des services militaires. Par exemple, en se servant du drone, les militaires peuvent surveiller un point d'intérêt en toute discrétion.

D'après une autre version du même mythe, Dédale et son fils se sont servis d'un vaisseau inventé par l'ingénieur lui-même pour s'échapper de l'île de crête. Ainsi, la légende attribue également l'invention du bateau à cet inventeur et architecte légendaire dont le talent était exceptionnel. Grâce à ce récit qui inspire l'invention du bateau, de nos jours, on voyage facilement sur mer et il ne s'agit plus de radeaux ou de bateaux à voile. En effet les paquebots des grandes lignes ressemblent à des hôtels de luxe dans lesquels tout est élaboré à la disposition des voyageurs.

Au temps contemporain, pour chanter les louanges du mythe qui aurait inspiré l'aviation moderne et Icare le fils de l'ingénieur Dédale, une industrie aérotechnique située en France est nommée d'après Icare : 'ICARIUS AEROTECHNICS', un atelier de maintenance aéronautique de reconstruction, de modification et de réhabilitation complète d'aéronef. La chute d'Icare avait beau été une tragédie symbolique qui rappelle les désastres aériens et des naufrages ; néanmoins, elle figure souvent dans les thèmes de plusieurs chanteurs contemporains. En voici quelques exemples :

**Tableau 2 : Les chansons sur Icare**

Artiste	Titre	Date	Album
Vic Mensa	"Codeine crazy	2015	(Icarus story")
Switch foot	Light and Heavy	2016	I am feeling Icarus I might have flown too high
Cold Play	'Fun'	2015	" I know it is over" Icarus says to the sun
Alesana	Icarus	2016	'On frail wings of vanity and wax'
Bastille	"Icarus"	2011	"Icarus flying too close to the sun"
Jars of Clay	"Worlds Apart"	1996	I flew too high and like Icarus I collided
Hamilton	"Burn"	2015	"Do you know what Angelica said when she read what you'd done? She said, "You have married an Icarus and he flew too close to the sun"

Source: Icarus imagery in contemporary music, Paul Kalbrenner, Berlin calling Icarus <http://www.garfunkelandoates.com/> Consulté le 27/10/2016<sup>193</sup>

D'ailleurs, il y a d'autres inventions modernes qui ont pris leurs sources des mythes anciens. Homère, l'auteur de l'*Illiade* décrit Héphaïstos le mari d'Aphrodite comme l'inventeur du fer. C'est grâce à l'invention du fer que les Grecs de l'antiquité parvenaient à multiplier leurs rendements agricoles et au cours du temps, on se servait du fer pour fabriquer des outils de combat. C'est aussi Héphaïstos qui aurait fabriqué l'amour d'Achille, le chariot d'Hélios, l'arc en fer d'Eros, et le casque protecteur aux ailes métalliques d'Hermès.<sup>194</sup>

Au Ghana, l'invention du *Kente*, d'après la légende *asante*, a son origine dans la ville de Bonwire ville située à quelques centaines de kilomètres de Kumasi, la capitale du royaume *asante*. D'après les récits oraux, les deux individus légendaires, Otaa Krabom

<sup>193</sup> *Icarus Imagery in Contemporary music*, <http://www.garfunkelandoates.com/> consulté le 27/10/2016

<sup>194</sup> William, Harris, Mar : *The inventor of tools*, consulté le 27/10/2016 <http://community.middleborg.edu/wharris/subindex/greekmyth.html> consulté le 24/10/2016

et Kraku Amoagya, avaient inventé le *Kente* lorsqu'ils ont découvert par hasard l'araignée en train de tisser son toile.<sup>195</sup>Fascinés par le travail qu'entreprenait l'insecte, les deux amis observaient attentivement toutes les démarches et ayant bien compris le mécanisme, ils ont avisé le roi d'Asante de l'époque de ce qu'ils avaient découvert. Bien qu'il existe d'autres versions de l'origine du *Kente* qui contredisent la version de Krabom et d'Amoagya, cela ne diminue pas l'importance économique du *Kente* dans la ville de Bonwire, plusieurs villes d'Asante et de Volta. De nos jours, le *Kente* est devenu à peu près un symbole ghanéen et son usage dépasse la frontière ghanéenne pour être compté parmi la mode internationale.

Par ailleurs, la mythologie *yorouba* a eu une influence considérable sur l'Afrique de l'Ouest, surtout au Nigeria et au Bénin et par conséquent, elle a donné lieu à plusieurs religions du Nouveau Monde ; la *Sante ria* pratiquée au Cuba et au Puerto Rico, le *Candomblé* au Brésil et le *Vaudou* à Haïti. Or, jadis les missionnaires occidentaux considéraient les pratiques socio-religieuses africaines comme "fétichisme ridicule et sans fondement" (Orisha, 2016). La divination *ifa*, qui est devenue une pratique Socio-religieuse internationale, a été déclarée en 2005 par UNESCO comme faisant partie du patrimoine oral et immatériel de l'humanité.<sup>196</sup>

## 5.2 L'adaptation des contes traditionnels pour les arts modernes

Les transformations diverses des récits traditionnels sont perceptibles chez plusieurs écrivains de différentes périodes de la littérature engagée. Par exemple, l'évocation artistique du mythe de Bellérophon fils de Poséidon chez Homère a inspiré des rapprochements affectés avec *la Tempête* de Shakespeare, où la quête de vengeance avait exhorté un père de confier sa fille à un adversaire mortel. *La Tempête* a été également adaptée par Aimé Césaire mais cette fois-ci, sous le prisme de l'esclave Caliban et d'Ariel, l'esprit positif de l'air et du souffle. Caliban et Ariel incarnent les peuples primitifs des colonies, des esclaves et des jouets des puissances coloniales, ballotés dans les querelles auxquelles ils ne comprennent rien. La Fontaine a également fait référence à Bellérophon dans *L'Ours et l'amateur des jardins* : fable 10 du livre Huit des *Fables*.

---

<sup>195</sup>*The History of Kente in Ghana*.<http://africanports.com/kente-cloth.asp>. Consulté le 12/04/2015.

<sup>196</sup>[fr.m.wikipedia.org/wiki/orisha](http://fr.m.wikipedia.org/wiki/orisha), Consulté le 07/09/2016.

Chez les écrivains comme Mark Twain, Rabelais et Garcia Marquez, on discerne l'adaptation de récits caractérisés par des créations et des réécritures modernes. Mikhaïl Bakhtine, théoricien du roman, nous ramène à la composition de l'œuvre de Rabelais qui reflète la culture populaire remontant aux périodes dont il a été censé être le porte-parole au sein de la littérature française<sup>197</sup>. Chez les écrivains africains tels Chinua Achebe, Hamphaté Bâ, Nazi Boni, Ahmadou Kourouma et Ama Atta Aidoo, on retrouve également une influence du récit populaire typiquement africain à travers leurs œuvres fictives. Cependant, dans certains cas, les récits traditionnels n'arrivent pas à être intégrés facilement, car il faut une transformation dans la modalité d'écriture, en prenant en considération la situation réelle de l'époque et la structure moderne du langage. Sur le plan formel, on peut distinguer un récit traditionnel d'une transformation de la parole traditionnelle car le premier est marqué par son unité thématique tandis que celle-ci se distingue par sa composition de plusieurs thèmes qui contribuent à la compréhension de l'intrigue. En fait, le temps de la narration romanesque se distingue par la longueur par rapport au récit traditionnel qui est caractérisé par des moments différents. Cette observation est précisée par Sissao lorsqu'il note que la transformation dans la création moderne se manifeste par "la pratique d'un discours polyphonique et des textes préexistants que nous avons appelés des hypertextes"<sup>198</sup>. Pour souligner les mots de Sissao, Kristeva affirme que le roman moderne va emprunter « au concept médiéval d'écriture, une partie de sa matière de création et le discours vocal profane de l'époque ». <sup>199</sup>

### **5.3 Comment les récits traditionnels contribuent à la prise de conscience de l'identité et au développement socioculturel d'un pays.**

La littérature orale n'est pas un genre rigide mais plutôt celui qui évolue au gré des périodes, des besoins, des événements aussi bien que la situation politique du pays<sup>200</sup>. En soulignant le point de vue qui affirme l'œuvre de Herder dans les années 1770's, Dianmuid O` Giollain postule que les contes restent toujours un genre à part entière qui renforce la pensée unique d'un groupe social. Ce point de vue reste toujours valable dans

---

<sup>197</sup> Sissao A, J. : "L'utilisation de l'oralité *Moaga* dans certains romans ; Entre transformation et continuité" in *Teaching and Learning of Language, Culture and Literature in West Africa*, 2008 p. 277.

<sup>198</sup> Sissao, A., J. : "L'utilisation de l'oralité *moaga* dans certains romans ; Entre transformation et continuité" in *Teaching and learning of language culture and literature in west Africa*, op. cit, pp, 85-90.

<sup>199</sup> Kristeva, J. : *Le texte du roman*, Paris, 1970 p. 209.

<sup>200</sup> Godin, Anne : *Promotion 2003-2005, les contes illustrés jeunesse*, op.cit, pp.9-12.

la mesure où de nos jours il provoque des débats sur la diversité biologique et culturelle qui s'étend jusqu'à la notion universelle et des conventions internationales telle que la Convention de l'UNESCO pour la Protection de l'Héritage Culturel Intangible (1992).<sup>201</sup>

Prenons comme exemple l'Irlande à l'époque de Bran Stoker (1847 – 1912) qui marque la prise de conscience de l'identité irlandaise. C'est l'époque qui a vu une expansion et un grand effort vers la préservation du folklore irlandais qui désormais constituerait le cadre du processus de recréation de l'identité irlandaise qui les inspirerait à réclamer leur souveraineté de la Grande-Bretagne. Dans son premier recueil de contes "The snake's Pass" Bran Stoker fait allusion à la montagne sur laquelle les événements historiques (mythiques) se sont déroulés, ce qui d'après lui, représente "la colline de la couronne d'or perdue" une métaphore qui signifie l'Irlande, la terre idéale, c'est-à-dire la terre manquée. L'intrigue centrale de "The snake's pass" prêche d'une façon convaincante l'identité du peuple, un appel au peuple irlandais de se réveiller pour réclamer leur liberté. Afin d'apprendre au peuple à saisir la valeur didactique de ces récits traditionnels, le recueil se fait entendre dans les lieux publics et effectivement l'initiative a eu une influence magistrale sur les Irlandais. Ceci a contribué largement au sentiment du nationalisme et ensuite, au mouvement vers l'indépendance.<sup>202</sup>

Or, dans les années 50, il y avait eu une manifestation générale contre la vie à la campagne irlandaise parce qu'elle était censée être monotone et insignifiante. Par conséquent, les gens fuyaient la campagne pour s'installer dans la capitale, Dublin et d'autres grandes villes de la République. Le niveau de vie à la campagne baissait rapidement, même les danses traditionnelles qui autrefois étaient à la mode avaient également vu une baisse considérable. Cette condition générale avait provoqué une réaction spontanée et révolutionnaire pour restaurer la gloire et la vie à la campagne.<sup>203</sup> Dès lors, on assistera à plusieurs efforts individuels et collectifs pour préserver les patrimoines culturels du pays. Par exemple, en 1973, un programme surnommé *Raidió na Gaeltachta* avait été mis sur pied pour éduquer les nouvelles générations irlandaises

---

<sup>201</sup> Dianmund, Q. G. : *Locating Irish folklore : Tradition, Modernity, Identity* 2000. Newcrops.wordpress.com (pure.qub.ac.uk), Consulté le 09/03/2015

<sup>202</sup> Manuel, Cadeddu : *Legend and Oral history in Bran Stoker's The snake's pass*, newcorps.wordpress.com (pure.qub.ac.uk.) consulté le 08/03/2016

<sup>203</sup> Shanon, Phelan and Siasma, Tire : *Theatrical Representation of Irish Folk Culture*, newcrops.wordpress.com(pure.qub.ac.uk) consulté le 08/03/2016

sur l'importance du folklore irlandais que les récits traditionnels véhiculaient régulièrement. En 1996, un site intitulé *Créna Cille (TG4)* est lancé et a été mis à la disposition des gens de tous âges. Des aspects folkloriques irlandais se présentent et se ré-imaginent en vue d'éveiller l'intérêt de la jeunesse irlandaise. Un film (adaptation) de *Créna cille* a été produit en 2006 par ROSG sous la direction de Robert Quinn et il s'est fait passer sur TG4 au cours de la journée de St Stephen en 2007. En s'inspirant de l'herméneutique et de la phénoménologie de Heidegger et de Gadamer *Créna cille* avait également été mis en scène par *Abbey Théâtre* à Dublin et aussi par *Taibhdhearc Gallway*. *Créna cille* désigne le temps et l'espace d'un peuple autant que leurs mœurs ; aussi a-t-il réussi à traverser les barrières de genres littéraires et artistiques irlandais.<sup>204</sup>

En ce qui concerne la littérature irlandaise, D'aithi Óhògàin a entrepris une recherche sur la signification de la représentation de la religion traditionnelle et le surnaturel dans l'écriture contemporaine irlandaise. Il a examiné les croyances et traditions populaires dans des romans publiés avant les années 1800 dont le premier à avoir été publié est *Virtue Rewarded* ou *The Irish Princess* (1693). L'intrigue de l'ouvrage est ancrée autour du personnage de Clontheil (1690) pendant les guerres entre le Jacobite James II et le protestant hollandais William d'Orange. Les analyses de ces écritures irlandaises ont révélé que les auteurs pionniers ont présenté consciemment ou même fabriqué des croyances folkloriques et des mœurs traditionnelles pour présenter des points de vues favorables de l'Irlande et de son peuple aux lecteurs métropolitains, en vue de changer leurs attitudes envers le folklore et la vie à la campagne irlandaise.<sup>205</sup>

Le conte de Kate Thompson *The New Policemen* fait partie des contes traditionnels irlandais dans le contexte du genre dynamique de la littérature des enfants. *The New Policemen* comprend des textes qui encouragent la régénération et l'interprétation des contes traditionnels. Il est un exemple typique de la réadaptation des récits traditionnels d'Irlande à travers des contes et la musique qui permettent aux membres de la communauté d'apprécier la richesse de leur folklore. Ce faisant, la communauté elle-même est renouvelée et rééquilibrée. D'après Rebecca Long, l'adaptation des légendes, mythes et contes populaires aux séries abrégées est très pratique quand on en vient à la

---

<sup>204</sup> Newcorps.wordpress.com(pure.qub.ac.uk), consulté le 13/10/2016

<sup>205</sup> D'athi, Óhògàin op. cit, (pure.qub.ac.uk) : consulté le 18/02/2016

littérature des enfants. Ainsi, les contes sont ré-imaginés et réintégrés dans la narration quotidienne d'un groupe social<sup>206</sup>

Aujourd'hui, bon nombre d'expressions en anglais moderne proviennent des contes populaires irlandais. Prenons comme exemple l'expression "stone bound and dogs loose" qui est en plein usage dans le langage juridique ; elle signifie une situation d'injustice dans laquelle est renié à un individu le droit de plaidoirie. L'expression prend sa source dans un conte populaire irlandais du Moyen âge dans lequel un mendiant ambulancier se retrouva dans un village où il fut attaqué par un chien féroce. Pour se protéger, le mendiant se baissa pour ramasser une pierre par terre mais à son chagrin, la pierre fut gelée et gluée au sol. Très en colère, il proféra des injures aux habitants de ne pas être assez accueillants. Depuis lors, le juge O'Dalaigh l'a cité en *re Haughey* [1971] IR 217, comme « a classic case of *clocha ce ongailte agus madraí Scaoilte* ». Littéralement, cela veut dire « *Pierres confinées, chiens libérés* ». <sup>207</sup>

#### **5.4 L'adaptation des récits traditionnels à l'époque numérique et au cinéma**

Le recours aux récits populaires pour l'épanouissement d'œuvres littéraires et artistiques a fait de cet aspect du folklore le plus adopté de tous les genres de littérature orale d'un peuple. Au cours de ces trentaines d'années, parmi les initiatives qui reviennent, on compte principalement les rencontres, des débats, des conférences, des spectacles et des ateliers sur les contes et leurs aspects utilitaires contemporains. <sup>208</sup>

La croyance dans « le fantastique » exposée dans les jeux-vidéos, le cinéma, et la science fiction où figurent les exploits des aventures extra-terrestres ne représentent que quelques unes des transformations modernes des contes. Par exemple, dans le film *Planète Interdite* de Fred M. Wax, sorti en 1956, l'attaque de la Chimère contre le bateau des scientifiques surnommé Bellérophon (un personnage dont l'histoire est contée dans l'*Illiade* (1) d'Homère), forme le thème central du film mais aussi dans *Mission Impossible 2* de John Woo (2000), la seule solution thérapeutique disponible contre un virus destructeur, chimère s'appelle Bellérophon attribué toujours au même tueur du

---

<sup>206</sup> Rebecca, Long Tbc, (pure.qub.ac.uk), op. cit, p.6. Consulté le 9/3/2015

<sup>207</sup> newcrops.wordpress.com (pure.qub.ac.uk), consulté le 13/10/2016

<sup>208</sup> Noël, Sanou : *Littérature orale africaine ; décryptage, reconstruction, canonization* op. cit, p.92.

monstre Belléros.<sup>209</sup> D'après Anna Theresa, épanouissement des contes de fantaisie qui a suscité des idées littéraires chez Todorov dans son ouvrage, "*L'introduction à la littérature Fantastique*", l'ouvrage critique de Rabkin "*The Fantastic in Literature*" et le roman, *Beer* de Marion Engels ont contribué largement à l'apparition du film *Star Wars* un film fantastique qui a connu un grand succès à l'échelle mondiale. A propos de ce dernier, Deen Heabert 'O' Driscoll a noté :

2001 was Wagnerian, Star Wars is Gilbert and Sullivan. It celebrates its being a fantasy, making no apology for that; in fact, rejoicing in it. It even begins its fairytale moment with the words: 'A long time ago in a galaxy far, far away ...'<sup>210</sup>

Traduction en français :

L'an 2001 était Wagnérien, Star Wars est Gilbert et Sullivan. Il fête son état de fantaisie et ne s'en excuse pas ; plutôt, il s'en réjouit, même ; il débute comme tout conte merveilleux avec les mots: 'Il y a de cela très longtemps dans une galaxie très très éloignée...(Notre traduction).

En soulignant l'ampleur de l'importance qu'exerce l'influence des contes sur l'époque numérique, Louise, une passionnée d'informatique, prétend que les contes sont le genre le plus adapté aux jeux numériques que tout autre genre. En soulignant le point de vue d'Alan Dundes sur le folklore et la technologie, elle affirme que la transformation des contes populaires en jeux-vidéo et dans les légendes urbaines telles que *Slenderman* est très en vogue. En s'appuyant sur la tradition folklorique dans le monde entier, les réalisateurs et compositeurs mettent en évidence l'importance de ce patrimoine culturel dans une perspective moderne.<sup>211</sup>

Depuis 1996, un nombre croissant de films nigériens trouvent leur source dans la tradition orale pour donner une nouvelle force aux récits oraux, érigeant les personnages clés en conteurs modernes. En effet l'apparition de *The Battle of Musanga* et *Love in Vendetta*, des films issus de la jeune tradition cinématographique nigérienne, évoque un nouveau canal de transmission, affirmant le rôle didactique des contes dans un groupe social. Ces contes assurent non seulement la transmission des cultures et de l'histoire du

---

<sup>209</sup> fr.m.wikipedia.org/wiki/corinthe, consulté le 16/09/2016

<sup>210</sup> Deen, Heabert "O" Driscoll cité par Anne Thérèse Reilly : *Présence du conte dans cotnoir et Le Sainte-Elias de Jacques Ferron*, University of Glasgow, Scotland, 1955, p. VII

<sup>211</sup> Back Emma Louise : "*Terraforming the imagination; How to build a convincing fictional universe*" <https://thegeanthropologist.com/2014/07/15>

pays mais aussi celle des leçons tirées des milieux populaires. Considérant la multiethnicité et l'ethnico-religiosité du Nigéria, ces films traitent du scénario « à vocation commerciale délibérément apolitique et non conflictuelle dans leurs approches » (Haynes, 2009). On peut citer comme exemple, *Igodo Land of the Living Dead* (1999) *Sitanda* (2006), et *God is African* (1999). Ces films utilisent le langage familier et peuvent également être considérés comme des modèles de rhétorique traditionnelle, l'une des expressions impressionnantes manifestant la liberté de parole en Afrique. Cette fiction de grande utilité moderne et artistique « permet de dire des vérités qu'un journaliste aurait eu du mal à exprimer ».<sup>212</sup>

En plus, l'album *Nollywood confidential* (2009) place aussi d'emblée le cinéma nigérian, actuel dans le domaine de l'oralité. La cinématographie nigériane adopte l'alternance parole-chant des récits oraux semblable au refrain des contes populaires. La musique dont les paroles sont majoritairement en anglais crée un espace de réflexion sur la situation, marque le progrès de l'intrigue en renforçant les moments-clés et permet même souvent d'entrevoir le dénouement : il est le ton de l'auteur-conteur, dont le commentaire accompagne le film en soulignant l'articulation.<sup>213</sup> Par exemple dans la dernière partie de *Sitanda* (2006), le refrain répétitif qui s'entend prédit l'avenir du héros et aussi sa situation actuelle :

Quelle que soit la longueur de ta nuit  
Le soleil finira par se lever.  
Quelle que soit la longueur de la nuit  
Le soleil finira par se lever.<sup>214</sup>

En fait, les paroles du refrain changent au fur et à mesure que le récit progresse. Bien souvent, les réalisateurs des films historiques ont souvent donné à l'un des personnages centraux le rôle qui était autrefois celui du conteur. *Sitanda* (2006) illustre bien cette tendance. Okunoye soulignait déjà "la tendance parmi les artistes africains contemporains à retourner aux traditions orales pour y trouver des modèles d'esthétique".<sup>215</sup> Ces films n'ont pas seulement adopté la forme et la structure des récits oraux ; ils s'y rattachent par leurs tons qualifiés de proverbes et d'idiomes qui, outre leur

---

<sup>212</sup> François, Ugochukwu : *Le vidéo-film nigérian dans le prolongement de l'histoire orale*, op. cit, p.330.

<sup>213</sup> Françoise Ugochukwu : *Le vidéo-film nigérian dans le prolongement de l'histoire orale* op.cit, p. 331.

<sup>214</sup> Françoise Ugochukwu : *Le vidéo-film nigérian dans le prolongement de l'histoire orale* op.cit, p.338.

<sup>215</sup> Okunoye, 2002 cité par Françoise, Ugochukwu : *Le vidéo-film nigérian dans le prolongement de l'histoire orale* op. cit, p.341.

fonction esthétique, ont pour but d'éduquer le public. Ces films peuvent être considérés comme un prolongement des contes et des proverbes, à la fois ludiques, didactiques et moralisateurs.

Un autre film historique, *The Test of Manhood* (2005), appartient aux contes types T480, 1973 : 164-167 de la catégorie d'Aarne-Thompson qui présente deux demi-sœurs embarquées dans une aventure à diverses épreuves dans un but particulier, au cours de laquelle elles vont être soumises aux diverses épreuves dans la forêt ou ailleurs, avant de recevoir leur récompense ou leur châtiment.

Le lancement de *The Fake prophet* en 2010 et *Black Gold* est le résultat d'une collaboration entre Nollywood et Hollywood. Ces deux derniers films ont été présentés au cinéma, non seulement au Nigeria mais aux États-Unis et en Angleterre, prouvant à nouveau la valeur moderne des récits oraux qui se projettent à l'écran.<sup>216</sup>

En tant que film qui s'est inspiré de la narration orale, la parole prend une place relativement importante dans ces films. Ainsi « l'artiste travaille sur la base d'un scénario minimal plutôt que d'un script entièrement écrit » et il en résulte que ces films sont réalisés sur un canevas flexible guidant les acteurs sans les enfermer dans un texte rigide et laissant le champ libre à la créativité et à l'improvisation<sup>217</sup>

### **5.5 Le concept de théâtre africain basé sur des récits traditionnels**

Il y a eu un intérêt croissant chez certains écrivains africains de promouvoir l'adaptation du folklore de leur peuple en s'appuyant sur les aspects du théâtre moderne. Olade Taiwo affirme cette assertion lorsqu'il note que les patrimoines et les éléments des valeurs traditionnelles d'une communauté constituent la base de leur théâtre moderne<sup>218</sup>

De même, Leshoai a noté que le théâtre de l'Afrique du Sud a eu son origine dans les poèmes, proverbes, chants, énigmes et les contes traditionnels.<sup>219</sup> Bell-Gram, pour sa part, en conclut que les genres de la littérature africaine du xx<sup>e</sup> siècle les plus transformés

---

<sup>216</sup> Collaboration entre Nollywood et Hollywood op.cit, pp. 164-167.

<sup>217</sup> Haynes & Okome : "Evolving popular media", op.cit, p. 57.

<sup>218</sup> Taiwo, Olade : *An Introduction to West African Literature*, Nelson, 1967, p.88.

<sup>219</sup> Leshoai. B. L. : *Black South African Theatre in Africa*, Ibadan University Press, 1978, pp. 112-121.

aux contextes modernes consistent essentiellement en des contes populaires, adaptés dans les théâtres, au contexte africain.<sup>220</sup>

La nécessité de promouvoir le théâtre au Ghana en adaptant des récits traditionnels aux contextes modernes a engendré l'introduction du programme *Theatre For Extension Education* dans *The School of Performing Arts* à l'Université du Ghana, Legon.

Cependant, il faudra distinguer le concept du théâtre traditionnel africain du concept du théâtre moderne de style occidental. Le métalangage du théâtre européen et ses techniques de représentation ne sont pas les mêmes que le concept de théâtre de l'Afrique noire.<sup>221</sup> Le théâtre dans des perspectives occidentales n'existait pas en Afrique traditionnelle *stricto-sensu*. Il n'existait ni de salles (théâtre) pour la représentation, ni de metteur en scène comme c'était le cas de l'Europe ou de l'Amérique. Pour Aminata Sow-Fall : « Il faut savoir que la conception négro-africaine du théâtre diffère de celle de l'Occident. Pour le négro-africain, le théâtre doit traduire la totalité des manifestations de la vie ; il est le miroir où la collectivité tout entière doit se voir vivre »<sup>222</sup> A ce propos, Gabriel Kuitché Fonkou est d'avis que le terme de "Théâtral joyeux" soit employé lorsqu'on partage les mêmes joies et "théâtral triste" quand on se trouve dans une situation de tristesse. Certains comme Louis-Marie Ongoum et Marie-José Hourantier partagent l'avis de Gabriel Kuitché Fonkou et d'Aminata Sow-Fall.<sup>223</sup>

A notre avis, le théâtre africain de partout et de toujours a beau être différent des théâtres occidentaux au point de vue de la performance, du metteur en scène et de l'espace ; nous devons toutefois nous rappeler qu'au xxi<sup>e</sup> siècle, tout est en voie de changement et le « métissage culturel » que prêchait Senghor exige que la réalité contemporaine consiste en l'adaptation des contes africains aux contextes modernes. Certes, les éléments intrinsèques de notre patrimoine culturel de l'Afrique doivent être sauvegardés mais il n'en reste pas moins vrai que l'adaptation moderne des récits d'Afrique traditionnelle à

---

<sup>220</sup> Bell-Gram, Henty : *Dramatic Dimensions of an oral form*, "The Aguri Masquarade performance in Ipobo" *Nigerian theatre Journal*, vol. 2 nos 1-2 (1986) 181-190.

<sup>221</sup> Noubisi Wambo, Joseph : "Le genre dans la littérature orale africaine essai pour une classification nouvelle" in *Littérature orale africaine, décryptage, reconstruction, canonisation* op.cit, pp.189-190.

<sup>222</sup> Blanchière, Jean Claude et Sow-Fall, Aminata : *Les genres littéraires par les textes*, NEA, Dakar 1977, pp. 189-190.

<sup>223</sup> Kuitche Fonkou, Gabriel, Ongoun Louis-Marie et Marie-José Hourantier : cité dans *Littérature orale africaine, décryptage, reconstruction et canonisation* op.cit, p.166.

l'ère contemporaine et numérique reste largement indéniable et rien n'empêche leur développement et adaptation à tous les phénomènes contemporains et interculturels.

## 5.6 L'intégration des contes dans le système pédagogique

Jusqu'ici, nous avons pu démontrer l'importance des contes dans un monde où les nouveaux médias s'intéressent à la connaissance théorique et pratique de ce genre d'oralité africaine. Comment peut-on s'assurer de la possibilité de la relecture et de la restructuration de ce patrimoine oral africain dans une perspective moderne et interculturelle ? Compte tenu de l'importance des contes traditionnels, bon nombre de contes d'Afrique a déjà fait leur entrée dans le système pédagogique de certains pays d'Europe et d'Amérique. Evidemment, cette initiative est un témoignage des valeurs pédagogiques et intrinsèques des contes africains qui autrefois étaient considérés comme un genre sans aucune valeur utilitaire ou esthétique.<sup>224</sup>

En faisant figurer des contes tels *Yacouba* de Thierry Dedieu, *Solinke du grand fleuve* d'Anne Jenaz et *Little Lou* de Jean Claverie aux programmes des écoles primaires, le Ministère français de l'Education Nationale non seulement a offert aux petits écoliers français l'occasion de se familiariser avec ce qui restait autrefois inconnu, mais aussi de promouvoir la coexistence entre les jeunes français et leurs collègues des racines étrangères.<sup>225</sup> Par exemple, lors de l'étude d'un texte sur la littérature orale africaine en classe de troisième, voici ce que le maître Bernard Lemofouet nous raconte à propos de son expérience :

J'ai invité les apprenants à une profération des contes. Ils étaient tellement intéressés que jusqu'à présent, ils n'ont pas épuisé leur répertoire. C'est là que j'ai su que les contes oraux étaient encore bien vivants et qu'il suffisait juste de donner l'occasion aux jeunes pour qu'ils les racontent. Et c'est avec beaucoup de nostalgie que j'ai pensé à ma prime enfance, ce moment privilégié où ma sœur aînée me gavait de contes pleins de monstres terrifiants et des héros qui peuplaient ma jeune mémoire et me faisait tant rêver.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Balica, Braimah : *Étude thématique et esthétique des contes Dagaaba*, op.cit, p.2.

<sup>225</sup> Godin, Anne : *Promotion 2003-2005 les contes illustres jeunesse*, op.cit, p.72.

<sup>226</sup> Lamofuet Benard : « Texte oral traditionnel : tissage et métissage », in *Littérature orale africaine, décryptage, reconstruction, cananisation* op.cit, p.49.

Evidemment ces contes ont fait éveiller de nouveaux intérêts dans l'apprentissage de la littérature orale africaine un peu partout dans le système d'éducation des pays en Europe aussi bien qu'en Amérique. Aux États-Unis les contes des Noirs-Américains connaissent une renaissance rapide grâce à la prise de conscience de leurs rôles didactiques et divertissants. L'adaptation des contes dont la plupart sont d'origine africaine dans des œuvres pionnières de Hugh Morgan, de Mary Carter et de Jackie Torrence ne sont que quelques exemples d'une adaptation moderne des contes traditionnels qui voient de nouveaux jours dans le curriculum du système d'éducation des Noirs- Américains.<sup>227</sup>

Les conteurs noirs – américains avaient eu des noms variés aux différentes époques : On les appelle pasteurs, soigneurs, maîtres, comédiens, menteurs, rappeurs poètes et historiens :

«To hear them is to hear the drum, the heart-beat of Africa.To see them tell the story is to experience the highlights of an African ritual at its best, a total theatrical performance »<sup>228</sup>

Traduction en français :

« Les entendre c'est entendre le tamtam, le pouls d'Afrique. Les écouter conter, c'est ressentir le point culminant des rituels africains, une performance absolument théâtrale » (Notre traduction).

Hacourt Brace Jovanovich, professeur de littérature à New-Yale Haven College, a constaté que l'apprentissage des contes dans un système d'éducation se réalise en s'adhérant aux trois méthodes : La première, c'est la lecture et l'introduction des thèmes que portent ces contes aussi bien que leurs intrigues. La deuxième, c'est l'importance des contes et les leçons qu'on en tire et la troisième méthode à appliquer, c'est l'identification de l'aspect narratif poétique et théâtral des contes qui, en principe, constituent les trois formes principales de la littérature écrite. La plupart des contes recommandés pour apprentissage dans le système d'éducation noir-américaine font partie d'une anthologie des contes d'origine africaine, intitulés *Talk that Talk, Anthology of African-American Storytelling* et *The People could Fly* par Linda Gross et Marrian E. Barnes. Les contes comprennent: *Anansi Riding Horse, Brier Rabbit and Buh King. Frog Who wanted to be*

---

<sup>227</sup> Paton, Joyce : *African-American Folktales and their Use in Intergrated Curriculum*, Yale-New-Haven Institute 2008 teachers institute. Yale.edu. consulté le 20/05/2016

<sup>228</sup> Paton, Joyce : *African-American Folktales and their Use in Intergrated Curriculum*, Yale-New-Haven Institute op. cit, consulté le 20/05/2016

*a Singer, How trouble made Monkey eat pepper, Why Anansi hides in Corners et Why the Rabbit is always alert.* Une référence particulière a été faite aux contes d'origine ghanéenne, nigérienne, sénégalaise, congolaise, ivoirienne et angolaise.

En fait, l'art de conter faisait une partie du curriculum de l'école primaire ghanéenne et les cours des récits figuraient clairement sur l'emploi du temps de nos écoles publiques. Les écoliers adoraient ce moment parce qu'il leur offrait l'occasion d'écouter les versions variées des contes d'Ananse mais aussi de chanter et de danser.<sup>229</sup> Cependant, les cours de contes dans le système de l'éducation ghanéenne étaient limités aux écoles primaires, renforçant la présomption que les contes sont exclusivement destinés à un public de jeunes. D'ailleurs la méthode d'enseignement adoptée ne permettait pas aux écoliers de saisir les fonctions essentielles et utilitaires de "ces lettres classiques".

Le temps de conter était considéré comme un moment de divertissement et l'écolier qui se tenait debout devant ses collègues n'était là que pour les faire rire et s'amuser. Avec une telle façon d'enseignement, on se demandait s'il y avait eu des efforts préconçus par le maître en vue d'apprendre aux enfants à percevoir les valeurs thématiques et esthétiques de ces contes. A cet égard, la formation que subit le maître lui-même était mise en cause ; évidemment, il y manquait pratiquement de système de revalorisation des professeurs en matière de l'apprentissage des contes comme l'avait envisagée le premier Président du Ghana. C'est à dire que dès le début, l'énergie et l'enthousiasme collectif de l'équipe chargée de s'assurer que ce projet se réalise, étaient affrontés par des épreuves méthodologiques. D'ailleurs l'équipe spéciale mise sur pied par le premier Président pour s'occuper du projet de collecte, de traduction et de rédaction des contes ghanéens fut malheureusement interrompue par le coup d'état de 1966 « qui dissipa et freina l'énergie collective des collecteurs et de l'équipe de traduction »<sup>230</sup>. Il n'est guère étonnant que l'adaptation des contes dans le système pédagogique n'ait pas pu avancer au rythme envisagé et le projet mis en œuvre pour l'épanouissement des récits ghanéens était défavorisé ; Jusqu'à aujourd'hui, aucun auteur n'a pu aborder la rédaction des contes ghanéens avec une conviction comparable à celle du premier Président du Ghana, le Dr. Kwame Nkrumah. Face aux affrontements culturels entre l'Occident et l'Afrique noire,

---

<sup>229</sup> Torgah : "The Portrait of King Agokoli in Ewe" in *Teaching and Learning of Language, Culture and Literature of west Africa*, 2008, p. 262.

<sup>230</sup> Nketia, J. H. : cité par Christiane Owusu-Sarpong, *Anthologie trilingue de contes akans* op. cit, p.xxii

il n'y avait pas eu non plus d'efforts au niveau national pour s'assurer que l'utilité littéraire et artistique de ce patrimoine soit bien comprise par la nouvelle génération africaine. Peu étonnant alors que les cours de récits traditionnels eussent fini par disparaître de l'emploi du temps des écoles ghanéennes, surtout dès les années 90s.

Or, de nos jours, le nouvel intérêt pour le folklore en général, exige la nécessité de mettre à jour les contes à l'échelle mondiale. A ce phénomène s'ajoute la constatation de J.H. Nketia :

Les conséquences de la colonisation font que ce dont les plus jeunes générations de Ghanéens ont fortement besoin, ce n'est pas simplement de savoir lire et écrire mais de savoir lire et écrire culturellement de manière à ce qu'elles soient enracinées dans leurs propres traditions et histoires au fur et à mesure qu'elles explorent d'autres horizons de savoir et d'expérience.<sup>231</sup>

Il est non seulement légitime de familiariser les jeunes avec des thèmes de notre folklore mais aussi de les conscientiser sur la diversité des cultures qui les entourent. Dans ces dernières décennies, il y a eu des efforts de la part de quelques écrivains ghanéens pour faire refléter les valeurs utilitaires des contes traditionnels dans la réalité moderne du pays. On peut citer les conférences d'ENTC Organisée en septembre 1993 à l'instar d'Efua Sutherland, en collaboration avec l'Ambassade d'Allemagne au Ghana pour fêter les trois centième années des recueils des contes par Jacob et Wilhelm Grimm, dans lequel plusieurs chercheurs intéressés ont participé. On peut également se référer aux ouvrages individuels de Yaw Asare intitulée *Ananse in the land of idiot* rédigé en 2003 *The Story Ananse told* (1999) par Martin Owusu, et *Ananse – Kweku Ananse* par Efo Kodjo Mawughe (2004).

En fait, de nombreuses œuvres littéraires africaines prennent leurs sources des thèmes et des intrigues des contes traditionnels. Ces livres, tout comme les contes, expriment des valeurs traditionnelles ; ce que la société chérit, ce qu'elle dédaigne, le temps et l'espace aussi bien que le surnaturel. Le but de ces œuvres est explicite car il permet de consolider l'ordre de la communauté et de faire passer à ses membres, c'est-à-dire les jeunes générations, les valeurs morales autant qu'esthétique indispensables au maintien de la

---

<sup>231</sup> Nketia, J. H. : cite par Christiane Owusu-Sarpong, *Anthologie trilingues de contes akans* op. cit, p.xxii

communauté. Ce qui permet aux conteurs de créer un monde singulier d`action et d`images à travers l`usage systématique des images et des expressions humoristiques.<sup>232</sup>

Il est alors légitime de familiariser les jeunes avec des thèmes de nos récits traditionnels mais aussi de les confronter à la diversité des cultures qui les entourent. C`est dans cette perspective que nous proposons un plan pédagogique à l`échelle nationale dès l`école primaire jusqu`aux niveaux SHS. Voici un exemple de programme méthodologique que nous proposons en nous servant du conte intitulé *Yeng-gaa-naa* de notre corpus pour le cours du niveau JHS.



---

<sup>232</sup> Nketia, J. H. : cite par Christiane Owusu-Sarpong, *Anthologie trilingues de contes akans* op. cit, p.xxiii

Tableau 3 : Objectif General : Savoir analyser des contes

OBJECTIF SPECIFIQUE	THEMATIQUE	ETUDE DE LANGUE	INTERACTION ENTRE ELEVES ET MAITRE	BOITE A IDEES	UTILITE
			ACTIVITES DE LA CLASSE		ADAPTATION
<p>La durée: 90 minutes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Savoir conter</li> <li>• Etre capable de distinguer le conte populaire du mythe et de la légende selon le modèle Occidental</li> <li>• Etre capable de comprendre le conte dans le contexte <i>dagara</i> (africain)</li> <li>• Etre capable d'analyser le conte.</li> </ul>	<p>Les différents thèmes qui se répètent dans les contes <i>dagara</i> :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Les valeurs de la tradition <ul style="list-style-type: none"> <li>- La honnêteté</li> <li>- La sagesse</li> <li>- La patience</li> <li>- L'obéissance etc</li> </ul> </li> <li>• La faiblesse humaine (le vice) <ul style="list-style-type: none"> <li>- l'ingratitude</li> <li>- l'ignorance</li> <li>- la gourmandise</li> <li>- la paresse</li> <li>- la tromperie</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Dagaare</i> (Langue de l'espace géographique)</li> <li>• Anglais</li> <li>• Français</li> <li>• Relever les mots, ou les vocabulaires relatifs à la narration du conte</li> </ul> <p>Ex: raconter l'auditoire. le conteur</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. L'enseignant raconte <ol style="list-style-type: none"> <li>i. Un mythe</li> <li>ii. Une légende</li> </ol> </li> <li>2. L'enseignant demande aux élèves/écoliers à tour de rôle de raconter un récit traditionnel et d'indiquer si c'est un conte populaire, une légende ou un mythe</li> <li>3. L'enseignant demande à chacun des élèves de classifier les contes selon son propre critère ; par exemple, les contes qui ont des chansons par rapport aux contes qui n'en ont pas.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>4. L'enseignant divise la classe en groupes, selon le nombre des grands, thèmes réalisés. Chaque groupe sera chargé de faire un exposé du conte sous le grand thème choisi</li> </ol>	<p>Les contes ont des valeurs multi-disciplinaires.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Littérature</li> <li>• Etudes sociales</li> <li>• Beaux Arts</li> <li>• Histoire</li> <li>• Science</li> <li>• Géographie</li> <li>• La science politique etc</li> </ul> <p>Un exemple typique; Le conte de <i>Yen-gaa- naa</i></p>

Source : Une adaptation de Teaching and Learning Material for SHS et Teaching Syllabus for French(Junior Secondary1-3),Curriculum Research and Development Division (CRDD),Ministry of Education,Accra,1988.

Pour expliquer ce programme, nous prenons comme exemple le conte de *Yeng-gaa-naa* comme un outil pédagogique à la disposition de l'enseignant qui s'apprête à donner un cours sur les contes traditionnels. L'enseignant pourrait s'inspirer de sa propre adaptation des contes en faisant bon usage des éléments composants pour s'assurer que les élèves comprennent le conte. Le conte peut être dit en dagara la langue autochtone, puis traduit en anglais, en français ou en une langue que tout le monde comprend. L'enseignant peut ensuite, demander aux élèves de raconter d'autres versions s'il y en a. Ceci constituera une référence de comparaison plus tard. Le maître relèvera tous les mots étranges relatifs au conte. L'enseignant va guider la classe à relever les thèmes divers du conte de *Yeng-gaa-naa* que la société *dagara* loue ; la sagesse, le courage, la franchise la diligence, la patience, l'obéissance aussi bien que les vices qu'elle condamne, comme, l'ingratitude, la gourmandise, la paresse, la tromperie, la dictature etc. Ces thèmes se développent autour de deux personnages principaux dans le conte : *Yeng-gaa-naa* d'un côté représente les valeurs traditionnelles, le chef *Tamaa*, de l'autre côté, représente l'absolutisme et les vices que la société *dagara* déteste. Ainsi, l'enseignant parviendra à expliquer aux élèves /écoliers la catégorie à laquelle le conte de *Yeng-gaa-naa* appartient, selon l'ouvrage de Vladimir Propp : *Morphology of the Folktale*.<sup>233</sup> Par exemple, en faisant appel à son expérience, le professeur expliquera aux élèves que le conte de *Yeng-gaa-naa* appartient au type "en sablier" ou le type "complexe" qui convient aux huit types des contes distingués par Denise Paume dans *Le cahier d'Etudes Africaines*, un ouvrage inspiré d'œuvre de Vladimir Propp.

Voici ce que l'on peut découvrir à propos du conte de *Yeng-gaa-naa*.

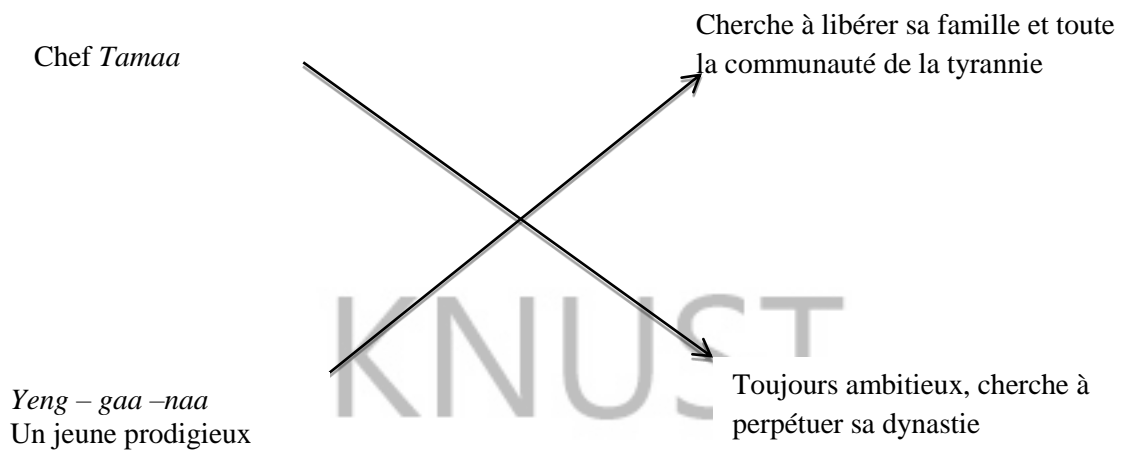
Situation initiale : **Première séquence (Les statuts sociaux du chef et de *Yeng-gaa-naa*)**

- Chef *Tamma* → Pouvoir absolu = richesse  
(Le chef *Tamaa* possède un pouvoir non-limité, avec toute la richesse du pays)
- *Yeng-gaa-naa* → sujet = pauvre  
(Il est né dans une famille du couple opprimé, voire pauvre)

---

<sup>233</sup> Propp, Vladimir : *Morphology of the Folktale*, American Folklore Society, Indiana University, 1968.

**Figure 3 : Deuxième séquence (*Yeng-gaa-naa* et le roi)**



(*Yeng-gaa-naa* cherche à libérer son peuple des mains sanglantes de *Tamaa*, qui cherche toujours à perpétuer son règne. Leurs intérêts se croisent).

**Troisième Séquence (moment glorifiant ou triomphant pour *Yeng-gaa-naa*)**

*Yeng-gaa-naa* → pouvoir = honneur

Chef *Tamaa* → défait = s'est donné la mort

Grâce à l'ingéniosité du jeune *Yeng-gaa-naa* qui jouit aussi du soutien de la tradition et du pouvoir surnaturel, il est arrivé à dompter le dictateur *Tamaa*. Leurs statuts sociaux se sont échangés. *Yeng-gaa-naa* devient roi et le chef est renversé. L'enseignant demanderait aux élèves de citer des contes ou des histoires connues qui ont les mêmes structures que le conte de *Yeng-gaa-naa*. Par exemple, le conte sur *La souris et Le lion*. On peut aussi faire référence à l'histoire de *David et Goliath* dans la Bible. D'ailleurs, à la suite de l'époque scientifique et technologique, et ayant les outils nécessaires à sa disposition, un enseignant doué en informatique peut adapter le conte de *Yeng-gaa-naa* sous forme de jeux-vidéo et numériques ; de bandes dessinées ou de dessins humoristiques. Cette façon d'apprentissage moderne aura sans doute un effet impressionnant sur les enfants et cela les encouragerait à garder un bon répertoire des récits traditionnels.

D'après Paton Joyce la pluridisciplinarité des contes pourrait constituer des références à plusieurs matières scolaires, à savoir : la science politique, les études sociales et la

littérature, la géographie etc.<sup>234</sup> Le maître peut également demander aux élèves d'expliquer pourquoi des phénomènes tels que la sécheresse, la famine, la pénurie et la peste se répètent comme des thèmes principaux dans les contes *dagara*. Pour l'enseignement des contes aux niveaux plus bas, (école primaire classes 1 à 3) on peut y intégrer l'enseignement des mathématiques. Par exemple, le maître demande aux écoliers:

- i. Combien de mots ou d'expressions ont été répétés dans le conte ?
- ii. Combien de mots ont été répétés quatre fois dans le conte ?
- iii. Combien de personnages y a-t-il dans le conte ?

Cette façon d'apprentissage du conte va fournir aux écoliers la compétence analytique très tôt dans la vie qui leur sera très utile dans leurs futures formations.

Avec la réalisation de cette méthode didactique par les contes, on apprendra que

- i. L'interaction entre les élèves et l'enseignant ne se limite pas seulement aux seules activités traditionnelles de classe, elle s'applique aussi aux réalités concrètes de notre folklore dans la vie quotidienne.
- ii. La préservation et l'épanouissement de notre folklore auront leur place dans le système d'éducation du pays et les enfants pourraient s'en servir dans leur vécu quotidien,
- iii. Ceci veut dire en somme que l'enseignant doit aborder et explorer constamment de nouvelles manières d'apprentissage pour aider les élèves à s'instruire et à se divertir des contes traditionnels.

### **5.7 Perspectives modernes des contes ghanéens**

Le Ghana est l'un des pays de l'Afrique qui peuvent se vanter d'un nombre illimité des contes parmi la cinquantaine des groupes ethniques qui se trouvent dans le pays aujourd'hui. La valeur utilitaire de ces grandes « classiques » a suscité l'intérêt du premier Président du Ghana, le Dr. Kwame Nkrumah. C'est de cette vision que parle Nketia dans sa préface à l'*Anthologie trilingue de contes akan* de Christine Owusu-Sarpong :

Nul besoin de dire que je fus impressionné non seulement par cet enthousiasme mais aussi par le constat que cette idée venait d'un chef d'Etat qui, en dépit de ses nombreuses et sérieuses responsabilités

---

<sup>234</sup> Paton, Joyce : *African-American folktales and their use in integrated curriculum*, Yale-New Haven Institute, 2003, p.2.

officielles, trouvait du temps à consacrer à une réflexion sur cet heritage[ ... ] il estimait que la publication d'un volume de contes classiques africains serait une réalisation nationale de prestige.<sup>235</sup>

Au cours des années 50 jusqu'aux années 80, il y avait eu des efforts individuels et collectifs en accord avec la vision du premier Président ghanéen. L'auteur Efua Theodora Sutherland, dramaturge de talent dont plusieurs de ses ouvrages sont destinés au théâtre fondé sur l'oralité, s'est vraiment distinguée dans le domaine de la transformation moderne du folklore ghanéen. Ses ouvrages comprennent *The marriage of Anansewa* (1975) *Edufa* (1967) et *Foriwa* (1962). Elle affirme l'importance de la tradition orale pour l'individu et pour sa communauté lorsqu'elle déclare :

I am on a journey of discovery. I am discovering my own people. I didn't grow up in rural Ghana. I grew up in Cape coast with a Christian family. It's a fine family, but there are certain hidden areas of Ghanaian life – important areas of Ghanaian life, that I just wasn't in touch with; in the past four or five years I've made a very concerted effort to make that untrue. And I feel I know my people now.<sup>236</sup>

Traduction en français:

Je suis embarquée dans un trajet de découvert. Je découvre mon peuple. Je n'ai pas grandi dans un milieu rural du Ghana. J'ai grandi à Cape Coast dans une famille chrétienne. C'est une belle famille mais il y a certaines choses de la vie ghanéenne que j'ignorais, avec lesquelles je n'étais pas en contact. Alors, au cours de ces quatre ou cinq dernières années, j'ai fait des efforts concertés pour y remédier. Et j'estime que je connais mieux mon peuple maintenant. (Notre traduction).

En prenant conscience de son rôle dans l'évolution de la littérature orale du pays, ses ouvrages dès 1959 servent d'exemple type d'une initiative individuelle pour mettre en évidence la valeur utilitaire des contes qui sont très connus au Ghana et dans toute la région d'Afrique de l'Ouest. Dans une préface de son ouvrage théâtral *Anansegoro*, Sutherland nous dépeint le personnage d'Anansé tel qu'on l'aperçoit dans les récits traditionnels : la sagesse, la gourmandise, la malignité, la tricherie et même, à plusieurs reprises, la sottise. *Anansegoro* est ainsi un véritable ouvrage théâtral adopté des contes populaires ghanéens marqués des chansons (*mmoguo*) et des instructions morales de musique et de danse populaire. L'ouverture de cette pièce de Sutherland pendant laquelle Ananse semble gronder l'audience pour avoir refusé de la reconnaître symbolise une moquerie de l'ignorance et de l'apathie de la nouvelle génération envers le folklore

<sup>235</sup> Nketia, J. H. : cite par Christiane Owusu-Sarpong, *Anthologie trilingues de contes akans* op. cit, p.xxii

<sup>236</sup> Sutherland Efua : *In Cultural Events in Africa*, no. 42, 1968.

ghanéen. En se lamentant sur cette passivité de la nouvelle génération envers les récits traditionnels, James Gibbs a noté qu'il faudra mener une enquête extensive dans les cadres des récits ghanéens pour découvrir des contes de la filouterie tels que *Jack the Giant Killer* et *Eshu and Ijapa the tortoise*.<sup>237</sup> Mawuli Adjei partage l'avis de Gibbs lorsqu'il constate que les contes d'*Ananse* et leur signification morale ne sont pas autant appréciés par la nouvelle génération ghanéenne qu'auparavant.<sup>238</sup> En dépit du fait que les contes d'*Ananse* sont les plus connus et les plus intéressants du genre, leur popularité diminue rapidement parce que la jeunesse déjà imprégnée des manières occidentales cherche d'autres formes de distraction dans les soi-disant outils modernes. Suivant de près cette constatation, les réponses aux questions posées par Sela Adjei nous ramènent à nouveau, aux rôles artistiques et instructifs des contes traditionnels et cherchent à susciter l'intérêt de la jeunesse africaine. D'après Elias Asiana, l'adaptation, la récréation et la réinvention des contes de notre folklore peuvent être mises à profit pour le développement du théâtre national. Par exemple, l'ouvrage théâtral de Yaw Asare intitulé *Ananse in the land of idiots* est une adaptation multi-générique qui nous raconte la malignité et l'aventure d'*Ananse* dans les contes ghanéens. En fait, l'ouvrage est un appel à tous les soi-disant "damnés de la terre" de se lancer dans une sorte d'auto-chirurgie pour comprendre mieux leur situation actuelle. En plus, l'œuvre théâtrale d'Asare peut être qualifiée de théâtre engagé des années 90 qui satirisait les régimes militaires de l'époque, servant ainsi de point culminant dans le "breaking of the Culture of Silence" (rupture de l'atmosphère de silence) c'est-à-dire, du début de l'insoumission au régime militaire, inaugurés par l'historien et l'homme politique ghanéen, Adu Boahen.<sup>239</sup>

### **5.8 Les rôles de quelques institutions internationales dans la sauvegarde et la promotion des récits traditionnels du monde**

A notre époque où la mondialisation socio-économique et technique favorise le métissage culturel, il est impératif d'encourager la diversité sur la planète. Le maintien de cette diversité est en effet « une condition *sine qua non* pour développer la stratégie

---

<sup>237</sup> Bristol GIBBS : *Anasegoro*2005,<http://www.hsozkult.de/hfnconferencereport/id/tagungsberichte-4659>, Consulté le 25/03/2016

<sup>238</sup> Mawuli, Adjei : <http://www.hsozkult.de/hfnconferencereport/id/tagungsberichte-4659>, Consulté le 25/03/2016

<sup>239</sup> Asiana Elias and Sela Adjei : (<http://www.hsozkult.de/hfnconferencereport/id/tagungsberichte-4659>) Consulté le 25/03/2016

du pluriculturalisme ou plurilinguistique »<sup>240</sup> qui pourrait être une des clés pour construire la paix dans le monde. Les formes de créativité traditionnelles entre autres comprennent les contes, la langue, la littérature et la musique. Pour la plupart des peuples, surtout les indigènes, ces patrimoines culturels constituent la source importante d'une identité solidement ancrée dans leurs contes, qui constitue le fondement de la vie communautaire.

La conférence de l'UNESCO qui s'est tenue en avril 1997 à Genève est la suite d'autres conférences organisées au cours des années 1970 et 1980 pour faciliter « la protection globale du patrimoine culturel essentiellement immatériel exposé à la disparition rapide, à la déformation et à l'appropriation illégitime ».<sup>241</sup> En tant que répertoire des connaissances socioculturelles des nations, le conte fait aussi l'objet d'un attrait particulier dans la littérature orale d'un peuple. L'expression de l'identité culturelle et sociale d'un groupe ethnique est l'apanage de l'épanouissement individuel et collectif aussi bien que la promotion économique et sociale de la société en voie de développement. En se rendant compte des vestiges culturels à sauvegarder et à promouvoir, UNESCO s'attache, au cours de ces trente dernières années, à la normalisation des moyens de protection physique et juridique du folklore du monde soulignant parmi d'autres, les contes traditionnels à développer dans le cadre de son programme.

La 25<sup>ème</sup> session de la conférence générale de l'UNESCO en collaboration avec l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) qui s'est tenue le 16 novembre 1989 a adopté, parmi d'autres les mesures ci-dessous :

- i. La mise au point de disposition typique UNESCO/OMPI sur la protection juridique de folklore du monde.
- ii. La coopération entre les diverses institutions régionales spécialisées dans la protection du folklore en général.

---

<sup>240</sup> Salah, Abada : *Allocution d'ouverture, Forum Mondial UNESCO-OMPI sur la protection du folklore*, Phuket, Thailand, 8-10 avril 1997, p.9. Consulté le 25/03/2016

<sup>241</sup> Salah, Abada : *Allocution d'ouverture, Forum Mondial UNESCO-OMPI sur la protection du folklore* op. cit, p.10.

- iii. Le renforcement des capacités endogènes nationales et de coopération régionale dans la préservation et la mise en valeur de la culture traditionnelle populaire dans le cadre des normes établies.
- iv. L'expertise organisationnelle et la capacité des pays en développement à mettre en œuvre les moyens de protection concrète de ce patrimoine pour le développement dans différentes régions du monde.<sup>242</sup>

En Afrique de l'Ouest, deux institutions régionales, Marché des Arts du Spectacle Africain (MASA) et Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO) chargées de l'exploitation économique des expressions traditionnelles retiennent aussi notre attention. Le premier (MASA) est basé à Abidjan, la capitale de Côte d'Ivoire tandis que le second se trouve à Ouagadougou au Burkina Faso.<sup>243</sup>

Le MASA est un événement biennal, une initiative multilatérale francophone organisé par l'Agence de la Francophonie et la Côte d'Ivoire chargée du développement des arts vivants africains parmi les pays francophones. Lors de la conférence ministérielle de l'Agence de la Francophonie en 1990, il s'est ouvert à trois pays anglophones à savoir, le Ghana, le Zimbabwe et l'Afrique du sud. Le MASA est la plus grande institution qui abrite le plus grand festival africain de théâtre, de danse et de musique qui constitue le forum d'échanges et un lieu de formations professionnelles telles que des créateurs, des producteurs, des régisseurs et des techniciens des arts et de la scène. Eu égard au succès des trois premières éditions, il représente maintenant un véritable projet africain pour le développement global des arts vivants.

Le SIAO est une institution pareille destinée à la promotion des récits traditionnels et à leurs adaptations aux contextes modernes pour l'épanouissement des Arts vivants en Afrique. Il s'occupe également de la valorisation commerciale des productions artisanales sur le continent. Une intense campagne d'information lancée par le gouvernement burkinabè amène à Ougadougou, la capitale burkinabè, tous les

---

<sup>242</sup>Allocation d'ouverture, *Forum Mondial UNESCO-OMPI sur la protection du folklore*, Phuket, Thailand, 8-10 avril, 1997 p. 11.

<sup>243</sup> Manou Yablah : « L'Exportation économique des expressions du folklore : L'expérience de l'Afrique » in *Forum Mondial UNESCO-OMPI sur la protection du folklore*, Phuket, Thailand, 8-10 avril, 1997 p. 11.

professionnels passionnés par les marchés des artisanats africains sélectionnés par chaque pays représenté.

### **5.9 Les efforts de quelques pays africains envers le développement socioculturel du folklore africain**

Au cours de cette dernière trentaine d'années, l'Université du Kenya à Nairobi a mis sur place un département chargé de recueillir les contes du folklore du pays aussi bien que le développement de la musique et des danses traditionnelles du peuple. D'ailleurs, l'Institut des Études Africaines, l'Institut d'Éducation de Kenya et toutes les écoles normales du pays ont été également chargés d'effectuer des recherches et de la documentation des contes et d'autres genres du folklore kényan relatifs au développement socioculturels du peuple. Le Conseil des Arts du Kenya (ART-CO) a établi une archive dans la région de Kisumu pour assurer l'animation des programmes de toutes les institutions.<sup>244</sup>

En Tanzanie, il y a eu au moins neuf institutions d'après l'indépendance qui s'occupent de la tradition orale et du développement du folklore du pays. Elles comprennent le Conseil de la Recherche Nationale de la Tanzanie, le Ministère de la Culture et le Collège d'Art de Bagauso. Il y a encore des institutions préexistantes telles que la Radio Nationale de la Tanzanie et la Radio Diffusion de Zanzibar. Cependant, le manque de fonds pour entreprendre des recherches empêche le développement envisagé de ces institutions. Par ailleurs, la Zambie a hérité d'un très fort patrimoine culturel ; des héritages immatériels, surtout les contes divers et la musique populaire. L'Archive de Nayama située à quelques kilomètres de la capitale Lusaka était fondée pour assurer le développement de tous les héritages immatériels du pays.<sup>245</sup>

L'étude des genres folkloriques tels les énigmes, les proverbes et les contes a été la préoccupation du Département des Langues Africaines et de la Littérature de l'Université de Zimbabwe. Grâce aux projets effectués par l'institution, le Département peut se vanter d'une archive bien fournie. Selon le docteur Dembetembe de l'Université de Zimbabwe,

---

<sup>244</sup> Kaogu Paul : « Organisation and Functions of a small sound Archive 1988 », *Forum Mondial UNESCO-OMPI sur la protection du folklore*, Phuket, Thailand, 8-10 avril, 1997 p. 24.

<sup>245</sup> Likukela, P.K. : "Cultural implications of collecting, storing and disseminating on nonphysical Heritage in Zambia" in *Forum Mondial UNESCO-OMPI sur la protection du folklore*, Phuket, Thailand, 8-10 avril, 1997p.2.

leurs efforts sont nés d'un besoin urgent de préserver « l'Art vivant » du pays comme la plupart de ces contes et d'autres genres de leur littérature orale restent toujours auprès des « détenteurs de nos traditions qui sont notre archive ». La société de la Tradition Orale du Zimbabwe (OTAZ) a été fondée en 1988 pour coordonner toutes recherches et publications relatives au folklore du pays.<sup>246</sup>

### **5.9.1 L'effort du gouvernement ghanéen envers l'appropriation du droit d'auteur (copyright) de récits traditionnels**

Au Ghana, l'Institut des Études Africaines (Institute of African Studies) de l'Université du Ghana, a fait des efforts concertés pour la documentation et la préservation de toutes les sous-catégories du folklore ghanéen. Ce moment date depuis l'époque de l'indépendance où plusieurs musées et archives nationales ont préservé certains éléments de ce patrimoine traditionnel. Il y avait également beaucoup de recueils en possession de certains individus mais aussi de grandes collections des contes illégalement acquis par les étrangers dont la plupart couraient le risque de périr par manque de moyens appropriés de préservation.

C'est dans l'optique de sauvegarder et à plus forte raison, d'arrêter l'acquisition alarmante et sans façon du folklore ghanéen que le gouvernement intervient pour y imposer une législation du droit d'auteur en 1992. La commission mise sur pied et chargée de faciliter la gestion de tous aspects liés au folklore du pays c'est *The National Folklore Board of Trustee*. La commission devrait assurer la mise en place d'un processus bien marqué pour l'identification de divers genres de folklore du pays et le mécanisme de les préserver ; l'enregistrement phonographique et monographique aussi bien que la représentation graphique et photographique. En ce qui concerne leur préservation, on pense plutôt à la transcription, la traduction, la publication, la construction de musées et de bibliothèques, et l'inclusion de notre folklore dans le curriculum de nos écoles.<sup>247</sup>

En vue de réaliser ces objectifs, la Commission a fait dix recommandations qui attirent notre attention :

---

<sup>246</sup> Dembetembe, D. : "Research problems in oral material; case of African Languages, Zimbabwe" in *Forum Mondial UNESCO-OMPI sur la protection du folklore*, Phuket, Thailand, 8-10 avril, p.24.

<sup>247</sup> Dr. Yankah, Dr. Asamoah, Dr. Owusu Brempong, Prof Anyidoho : "Unpublished Report- National Folklore Board-Ghana 1992" in *Forum Mondial UNESCO-OMPI sur la protection du folklore*, Phuket, Thailand, 8-10 avril. p.20.

- i. Il y a un besoin urgent pour la construction d'une bibliothèque moderne munie de tous les outils nécessaires pour faciliter des recherches et la documentation
- ii. Le besoin d'une assistance technique pour manier les outils qui seront mis à l'intention de gens chargés de l'exécution du travail
- iii. Une équipe des spécialistes et des chercheurs pour entreprendre la tâche de cueillir et de la préservation des éléments folkloriques
- iv. L'acquisition de tous les documents originaux qui sont toujours aux mains de certains individus
- v. Des moyens de transport pour faire le trajet
- vi. Une équipe technique chargée de faire une proposition pour guider la direction du projet.
- vii. Des contacts officiels avec des institutions ou des pays qui ont des pareils buts ; par exemple la société de folklore nigérian (The Nigerian Folkore Society) et l'Institut de folklore et d'archive de la musique traditionnelle de l'université d'Indiana, Bloomington.
- viii. La mise en place des journaux et des sites relatifs au folklore en général
- ix. La conscientisation de l'importance de folklore dans nos écoles et d'autres institutions
- x. L'avancement d'une proposition de subvention et de bourse pour les tâches envisagées

Or, malgré tous les efforts et les propositions, ce projet attend toujours son moment de réalisation. On cite toujours le manque de fonds entre autres comme la raison pour laquelle le projet ne s'épanouit pas. Le folklore ghanéen, voire africain, est un patrimoine culturel important pour la tradition et la continuité des coutumes de tous les groupes ethniques. L'ère actuelle de l'avancement scientifique et technologique, signifie le moment convenable pour l'épanouissement de ce patrimoine culturel qui signifie l'ensemble des éléments socio culturels et scientifiques de tout ce qui nous a été légué par nos aïeux.

## CONCLUSION

Des enquêtes que nous avons menées auprès de quelques détenteurs de la tradition, ainsi que le décryptage de la collecte des contes qui nous ont servi de corpus de cette étude, nous révèlent dans l'état actuel des choses, des faits qui ne sont pas moins significatifs pour la rédaction de cette étude :

- i. Le conte est un genre qui se raconte toujours dans toutes les sociétés *dagara* qui constituent le terrain de notre recherche.
- ii. Ces contes *dagara* sont thématiquement homogènes hormis des détails variés d'intrigues et des lexicaux (*Les deux filles (conte) manlaala*) et les deux filles (conte *dagara* – wilé cf pp.85-86) aussi bien que les allusions relatives à la flore et la faune lorsqu'on passe d'un espace *dagara* à l'autre
- iii. Il y a un certain nombre de grands thèmes qui se répètent dans les contes : la rivalité, (*La coépouse méchante, La chauve-souris et le serpent* cf 108-109) ; la famine, (cf. *Badari l'araignée et Nankpana le Chasseur* cf pp.97-99) ; la mort, (*Badari aux funérailles de son beau-père* cf pp.127-129.) ; (*Kanviela, l'enfant unique de la famille ou la coépouse méchante* cf pp.84-85), le surnaturel (*Vakaviké, l'oiseau au pouvoir magique* cf pp. 68-70).
- iv. Malgré la présence de l'ethnie *dagara* au Ghana, au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire, d'un côté et l'abondance de contes variés au sein de toutes les communautés *dagara* qui constituent le cadre de notre recherche de l'autre côté, sur le plan national et international, les contes *dagara* ne sont pas aussi connus que ceux d'autres groupes ethniques.
- v. En dépit de la diminution de leur popularité, les contes *dagara* sont toujours pleinement enrichis de valeurs littéraires et artistiques tout comme les contes *akan, yorouba, igbo, dogon, irlandais, anglais, français* ou d'autres pays du monde qui dans certaines mesures jouissent d'une popularité internationale.
- vi. Eu égard à leurs valeurs littéraires et esthétiques, les contes *dagara* peuvent également être adaptés à n'importe quelle forme artistique moderne et contemporaine.

Nous avons pu aborder cette recherche grâce à l'esprit du narrateur et son auditoire. Cependant, tous les individus que nous avons interviewés sont d'avis que la popularité des contes diminue progressivement dans le sillage de l'extension de la science et de la technologie dans les milieux ruraux, grâce auxquelles aujourd'hui presque tout le monde a accès à plusieurs choix de distraction : la télévision, le vidéo, les jeux numériques, le cinéma, la discothèque et les jeux de cartes. Évidemment, l'on peut affirmer qu'autrefois et même dans un certain contexte, de nos jours ces contes sont racontés comme un moyen d'amusement surtout pour le paysan entouré par la nature mais dépourvu d'autres moyens d'amusement par rapport à son compatriote citadin qui a plusieurs passe-temps à sa disposition.

D'ailleurs, il faut souligner que ces contes ont aussi des valeurs didactiques ou instructives. Par exemple, en 1992 lors d'une réunion des chefs et des notables de Charia et de Kaleo pour résoudre une dispute de propriétaire de terre entre ces deux villages apparentés, le chef du Charia, feu Naa Yendao s'est servi du conte du *lézard et le caméléon* pour exprimer son opinion. Ce conte *dagara*, est-il conçu uniquement pour des divertissements ? Ou bien, s'agit-il des animaux de la jungle ? Certes, on ne s'attend pas d'un chef de raconter des balivernes à un tel moment solennel. Lorsqu'il avait fini de raconter ce conte, toute l'assistance avait compris d'emblée qui la cigale représente dans ce conte car on comprend qu'en réalité, ce conte n'est qu'une allégorie qui décrit des caractères humains à travers divers comportements des animaux. Ruth Benedict a préconisé que pour bien réussir l'étude du folklore d'un peuple, il faudra que leurs contes tiennent une place prépondérante dans la vie de la communauté.<sup>248</sup> De même, Bronislaw Malinowski qui a fait des études analytiques des contes mélanésien a fait cette observation : « Ces contes contrôlent leur comportement social. Ils expriment et sauvegardent leur moralité, ils contiennent des règles pratiques pour guider l'homme ». <sup>249</sup>

Comme nous l'avons déjà démontré, la plupart des contes *dagara* ont aussi bien des valeurs ludiques qu'artistiques. Outre le fait que ce conte vise à distraire ou à édifier, il porte en lui une passion ou une force philosophique formidable. Par exemple, dans le

---

<sup>248</sup> Ruth Benedict, *Oral Literature in Africa*, op.cit, p.103.

<sup>249</sup> Bronislaw Malinowski, cité par Ansotinge Gervase, *Wisdom of the Ancestor*, op. cit, p.96.

troisième chapitre, nous avons appris pourquoi la queue du lapin est courte et pourquoi *Badari* l'araignée se montre tantôt sage, tantôt imprudent. Dans le quatrième chapitre, nous avons apprécié la musicalité et la formule artistique qu'emploie un conteur *dagara* pour susciter l'intérêt de son audience.

Parlant donc de la portée universelle des contes, on peut affirmer que les contes *dagara* sur le plan thématique et esthétique ne sont pas tout à fait différents des contes *akan* ou des contes mélanésiens dans la mesure où tous ces contes cherchent principalement à distraire et à instruire. Ainsi les fables d'Ésope de la Grèce antique, portent la même signification didactique et artistique que celles de la Fontaine écrit au XVII<sup>ème</sup> siècle en France ainsi que les contes *dagara* du Ghana, du Burkina Faso et de la Côte d'Ivoire.

Bien que les contes traditionnels nous disent beaucoup sur les divers comportements humains, il n'en reste pas moins vrai que ce soient les tendances négatives humaines qui dominent les thèmes des récits. Quel est donc la différence en comportement entre le soi-disant homme primitif et l'homme moderne ? Malgré la présence et l'efficacité des lois établies par l'autorité souveraine d'une société et la prévalence des religions universelles qui prêchent toutes les bontés possibles, le caractère humain n'a pas changé : les riches exploitent les pauvres, les plus forts dominent les plus faibles ; la tricherie, les vols à main-armée, les tromperies par des petites annonces, la guerre entre nations, le crime contre l'humanité... tous ces maux font partie intégrante de la vie humaine dite moderne. C'est précisément ce dont parle le légendaire international de Reggae, Robert Nestor Marley dans une chanson de son album *Survival*, intitulée *Real situation*.<sup>250</sup> Ce conte nous apprend que l'homme, par son comportement, n'est pas tout à fait différent des animaux des contes. Or, autrefois dans les sociétés traditionnelles, il n'existait que des codes moraux accentués par le système traditionnel et renforcés par des aspects folkloriques comme les contes. Dans son ouvrage *Antériorité des civilisations nègres*, Cheikh Anta Diop nous révèle l'attestation de l'érudit arabe Ibn Batuta, sur l'extrait de la morale africaine de l'empire soudanais allégorisée par le conte.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> Marley, Bob and the Wailers : *survival*, Tuffgong, 1976

<sup>251</sup> Ibn Batuta : cité par Cheikh Anta Diop, *Antériorité des civilisations nègres* op.cit, p.198.

Par ailleurs un aspect très frappant des récits traditionnels est sans aucun doute leur "extraordinaire permanence". Cette résistance des thèmes et des structures narratives à travers le temps et l'espace a été remarquée depuis longtemps.<sup>252</sup>

En effet, c'est le moment de nous demander en quoi consiste la pertinence de cette étude pour le développement du Ghana et de l'Afrique. Le conte doit-il être rejeté parce qu'il est trop vieux dépassé et convenant mal aux situations multiples du monde actuel ou la technologie a apaisé tous les mystères et résolu beaucoup de problèmes qui confrontent l'humanité ? Avons-nous raison aujourd'hui d'enfermer les enfants *dagara* et de les obliger à jouir des contes à la dépense de la littérature étrangère ? Cette action sera-t-elle une bonne démarche face à la mondialisation ? Évidemment, l'enfant *dagara* ne peut pas apprendre grand-chose s'il reste enfermé dans son milieu traditionnel comme à cette époque ; le monde dit-on « s'est transformé en village planétaire », ce qui fait que l'interdépendance est à l'ordre du jour. Certes, la valeur éternelle des contes continue largement à nous faire reconnaître leur contribution à l'histoire et au folklore d'un peuple. Nous avons pu démontrer comment plusieurs pays sont en train d'adopter et de transformer leurs contes dans les contextes modernes, qui d'ailleurs ont permis l'établissement de répertoires internationaux. Nous avons vu, par exemple, comment les écrivains irlandais se sont servis des récits traditionnels pour éduquer leurs compatriotes à prendre conscience de leur identité et de la situation politique du pays. De même, nous avons noté comment les Noirs-Américains sont en train d'adapter les contes pour convenir à des réalités contemporaines ; la musique, le cinéma, la comédie et dans le curriculum de leur système d'éducation. En France, la Ministère de l'Education Nationale a élargi le programme de l'éducation au niveau primaire pour introduire les contes africains. Et en Afrique de l'Ouest, on sait déjà que les écrivains et l'industrie de cinématographe nigériane adaptent les récits traditionnels à leur profit. Au Ghana, les exploits individuels des dramaturges tels Efua Sutherland, Yaw Asare, Efo Mawugbe, du Musicologue célèbre ghanéen J.H. Nketia et du chanteur de High life Nana Kwame Ampadu attirent notre attention.

---

<sup>252</sup> Calame-Griaule, Geneviève : *Des cauris au marché*, op. cit, p.9.

Cependant, pour l'épanouissement des contes dans les contextes modernes il y faudra un effort national, c'est à dire, la mise en œuvre d'une collecte à l'échelle nationale. Ceci fait, les contes ethniques qui sont jusqu'ici moins connus verront de nouveaux jours. De cette façon, on découvrira en même temps des contes illustrés des groupes ethniques tels que les contes *dagara* dont nous avons déjà vu la valeur morale et artistique et la possibilité de leur adaptation moderne et intégration dans le curriculum de notre système d'éducation. Ainsi le Ghana pourra se vanter d'une énorme collecte hétérogène à et nationale, disponible aux chercheurs et aux adaptations variées. Enfin, on les fera apparaître dans les listes des livres recommandés par le Ministère ghanéen de l'Education Nationale. Par exemple en faisant figurer des titres de contes *dagara* comme *Vakaviké* (l'oiseau au pouvoir surnaturel), *Badari* l'araignée, et *Viélung* (la fille orgueilleuse) la division du curriculum du Ministère de l'Education mettra à la disposition des enseignants et des élèves une large collection des ouvrages et des références du niveau primaire jusqu'au collège.

Eu égard à leur qualité pédagogique, cette approche est extrêmement intéressante non seulement parce qu'elle reconnaît l'ensemble des contes comme des genres à part entière, mais aussi parce qu'elle pourra également passer pour représentative de la littérature pour la jeunesse actuelle. Ainsi, ces patrimoines culturels pourraient également être adoptés dans l'apprentissage de plusieurs disciplines ; à savoir la politique, l'histoire, la sociologie et la science.

En définitive, il incombe à tous et à chacun de se lancer dans une quête d'une renaissance culturelle de notre patrimoine culturel, surtout de nos contes qui sont en voie de disparition et de mettre en évidence leur utilité inhérente face aux réalités contemporaines.

## GLOSSAIRE

- P32 : *Daahi ayi*, Littéralement deux semaines. Les *Dagaaba* comptent les jours de la semaine par jours du marché des villages principaux du pays *dagara*.
- P33 : *Nodao kombu*, les cris du coq. Chez les *Dagaaba* autrefois, le temps est désigné par les cris du Coq. Dans ce contexte, il signifie le point du jour.
- P33 : *Karimadao* Un savant, normalement un individu qui s'est bien instruit. Quelques fois on utilise ce terme pour désigner le maître coranique.
- P34 : *Kontoma* : Un personnage petit et mythique qui apparaît souvent dans les contes *dagara*.
- P34 : *Dagboglii* : Des tas de bois en guise de banc, souvent placés devant un groupe de maisons où les hommes et les garçons se reposent après le travail de la journée.
- P35 : *Kohoo ou Koroo* : Une jarre ou un pot qui contient l'eau aigre conservé qu'on se sert pour préparer le *tôt*, ou de la bouillie. Normalement, on le mélange avec l'eau fraîche pour servir les étrangers.
- P40 : *Bombo* : Du couscous, un plat spécial *dagara*.
- P41 : *Langwa* : Une ville *lobi* et *dagara* du Burkina Faso quelques cinquantaines de kilomètres de Wa.
- P41 : *Zumbenti* : Une fête ancestrale et agricole du groupe *dagara* du sud
- P44 : *Numbera* : Les aînés
- P61 : *Ansuoni muni bajiri ba soga* : une énigme *dagara*, dont la traduction littéraire est « Chaque femme est capable de donner naissance à un héros ».
- P68 : *Kpambia* : Un linguiste
- P69 : *Vakaviké* : Nom onomatopée qui fait penser à un oiseau gigantesque
- P69 : *Titi* : Un petit oiseau dont le nom est dérivé de ses cris
- P73 : Trois jours du marché : trois semaines
- P74 : *Namima* : Un individu qui fait le commérage, des fois ce nom désigne un hypocrite
- P79 : *Kyeru* : La dot
- P81 : *Pamwiihi* : L'amande qu'on impose à l'homme adultère à payer au mari légitime de la femme adulatrice
- P84 : *Kanviala Yengé* : Un nom *dagara* qui signifie "Que je sois beau à tous"
- P84 : *Sawala* : Un plat populaire *dagara*
- P85 : *Manlaara* : Un monstre terrifiant imaginaire dans les contes *dagara*

- P91 : *Baba Yaga* : Une cruelle ogresse dans les contes russes.
- P93 : *Dabia* : Un arbre génie ; un arbre qu'on croit posséder des pouvoirs mystérieux. Cela peut être aussi une divinité.
- P100 : *Woéé* : Une lamentation *dagara*, surtout lors des funérailles.
- P111 : *Kosogu* : Un panier tissé pour héberger une poule et ses poussins.
- P118 : *Doribu* : Une façon de tirer l'attention d'une personne par des signes, communication gestuelle.
- P118 : *Naminé* : Le pluriel de *naa*, qui veut dire le chef ou le roi.
- P125 : *Kpankyaani* : Une période entre septembre et octobre. Elle désigne le début de la saison sèche et la récolte des produits agricoles.
- P127 : *Mba wooé* : Une lamentation d'un membre patricien lors des funérailles d'un membre du clan. Le contraire c'est *mmawooé*, qui désigne la lamentation pour un décès matrilinéaire.
- P128 : *Kuong* : Littéralement, de l'eau. Mais dans ce contexte il désigne de quoi manger.



## LES CONTEURS

### Chapitre 2

#### La qualité humaine

La sagesse et l'intelligence : Par Dakuori Péhé, Mangu.

Il faut voyager pour apprendre : Par Dakuori Péhé, Mangu.

Le seul qui n'a pas tué son père : Par Ongo Namba, Zumachari, Charia.

*Yeng-gang-naa* : Par Zakari Balica, Gogomuni Charia.

### Chapitre 3

#### Section 1

##### La faiblesse humaine

###### (i) L'ingratitude humaine

Les trois frères orphelins : Par Chimbu Chipson, Charia.

Le pauvre et l'oiseau (*Vakaviké*) : Par Yuor Hawaa, Sankana.

Le chasseur l'homme, le serpent et le rat : Par Chipson, Charia.

La Coépouse ingrate : Par Konsungma Malansang, Jang.

*Badari* l'araignée aux funérailles de son beau-père : Un conteur anonyme, Radio Upper-West, Wa.

###### (ii) La jalousie

La coépouse jalousie : Par Martha Zumachari.

Il faut être gentil envers l'orphelin : Par Diédong, Duohi, Dorimon.

Les collègues jalouses de *Tayala* : Par Muna Sadj, Jang.

#### Section 2

###### (i) La gourmandise

Pourquoi la queue du lapin est courte : Par Bazaaye, Kaleo.

Comment *Badari* l'Araignée veut être présent à deux endroits en même temps : Par Pognaah, Ase.

*Badari* l'Araignée et les œufs de pintades sauvages : Par Jonas Anbaz, Fian.

**(ii) La tromperie**

Les trois taureaux : Par James Tibuorataa, Nadawli.

Comment *Kuri* la tortue avait réglé sa dette : Par Ba*Tayalaa*, Zingu.

Le serpent et la chauve-souris : Par Dakuori Péhé, Mangu.

*Badari* l'Araignée et *Nama* l'hyène : Par Chipson Chimbu, Charia, Wa.

La tromperie à sa fin : Par Bawa Dagaati, Lawra

Le caméléon et le lézard : Par le Naa Yendao II, l'ancien chef de Charia, Wa.

Taayela : Par Mary Sogla Badeo, Wa.

Le maquillard et les garçons : Par John Kanyiti, Tuna.



## BIBLIOGRAPHIE

1. AARNE, Antti: *Types of Folklore: A Classification and Bibliography*, Finnish Academy of Sciences and Letters, Helsinki, 1961.
2. ABRAHAM, Roger: *African Folktales*, Pantheon Books, New York, 1983.
3. ACHEBE, Chinua: *Things Fall Apart*, I Cox & Wyman Ltd. (Ed.), Reading, 1996.
4. ACHEBE, Chinua : *Le monde s'effondre*, Traduit de l'Anglais par Michel Ligny, Présence Africaine, Paris, 1972.
5. ANSOTINGE Gervase, T: *Wisdom of the Ancestors; Analysis of the Oral Narrative of the Dagaaba of Northern Ghana*, University of California, Los Angeles, 1986.
6. ANTA DIOP, Cheikh : *Antériorité et civilisations nègre*, Présence Africaine, Paris 1993.
7. ARNOTT, Kathleen: *African Myths and Legends*, Oxford, 1962.
8. ASSIMENG, Max: *Social Structure of Ghana*, Ghana Publishing Corporation, Accra, 1999.
9. BÂ, Amadou, Hamphaté : *Aspects de la civilisation africaine*, Présence Africaine, Paris ,1972.
10. BACHELARD, Gaston : *Poétique de l'espace*. Paris, Gallimard, 1957.
11. BADIAN, Seydou : *Sous l'orage*, Présence africaine, Paris, 1972.
12. BAKHTINE, Mikhaïl, Mihailovic : *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1957.
13. BALANDIER, G. : *Littérature de l'Afrique et des Amériques noirs*, la Pléade, T. I., Paris, 1955.
14. BASCOM, William, R: *African Dilemma Tales*, The Hague, 1975.
14. BELINGA, Eno : *Comprendre la littérature orale africaine*, les Classiques Africaines, Saint Paul, 1978.
15. BENEDICTE, Ruth: *Zuni Mythology*, New York, 1935.

16. BHÉLY-QUENUM, Olympe : *Le chant du lac*, P.A. Paris 1965.
17. BIEBUYCK, Daniel, P: *Hero and Chief: Epic Literature of the Banyanga*, University of California Press, Berkeley, 1978.
18. BLANCHIÈRE, Jean-Claude et SOW-Fall Aminata : *Les genres littéraires par les textes*, NEA, Dakar, 1977.
19. BOAHEN, ADU A: *Topics in West African History*, Longman, London, 1986(1966).
20. BUAH F. K: *History of Ghana*, Macmillan Education, London, 1980.
21. CALAME-GRIAULE, Geneviève : *Des cauris au marché*, Chatillon-sous-Bagneux, 1987.
22. CALAME-GRIAULE, Geneviève : *Ethnologie et langue, la parole chez les Dogon*, Gallimard, Paris, 1965.
23. CAUVIN, Jean : *Comprendre la parole traditionnelle*, les classiques africaines, Lessay les Moulin Eaux, Édition Saint Paul, 1980.
24. CAUVIN, Jean : *Comprendre les contes*, Édition Saint Paul, 1980.
25. CHEVRIER, Jacques : *Littérature nègre*, Armand colins collection, Paris, 1984.
26. LÉVI-STAUSS, Claude : *La structure et la forme : Reflesion sur un ouvrage de Vladimir Propp*, Ed.Pbn, Paris, 1973.
27. CONSENTINO, Donald: *Defiant Maids and Stubborn Farmers, Tradition and Invention in Mende Story Performance*, Cambridge, 1982.
28. COPAN, Jean, et COUNTY, Philippe : *Contes wolof du Baol (Sénégal)*, traduction de Ben Khatab, 1D 1A Karthala, Paris, 1976.
29. DABIRE, Raphael : *Liberté et libération dans l'univers moral dagara et originalité de la morale Chrétienne*, Koumi, 1974.
30. DADIE, Benard : *Les jambes du fils de Dieu*, Hatier, Paris ,1980.
31. DE, Ligny, C., et M. Rousse Lot, *La littérature française*, Nathan, Paris, 2006.
32. DELARUE, Paul: *The Bronzie Book of Folktales*, Alfred A. Knopf Inc, 1956.
33. DESCARTES, René : *Discours de la méthode*, La Haye, 1673.

34. DIOP, David : *Coups de pilons*, Présence africaine, Paris, 1973.
35. DIOP, Birago : *Souffles (Leurres et lueurs)*, Présence africaine, Paris, 1961.
36. DIOP, Birago : *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Présence africaine, Paris, 1961.
37. DJIBRIL, Tsamir : *Les contes d'hier et d'aujourd'hui*, Présence africaine, 1985
38. DOLSON, Jason, Calvin: *A view of Folklore from Black Perspective in the Role of the Arts and Humanity*, Bloomington, 1979.
39. FANON, Frantz : *Peau noire, masques blancs* : Edition du Seuil, Paris, 1952.
40. FANTOURÉ, Alioun : *Le récit du cirque de la vallée des morts*, Buchet-chaste, Paris, 1976.
41. FERRY M. P : *Les dits de la nuit*, Karthala, Paris, 1983.
42. FINNEGAN, Ruth: *Oral Literature in Africa*, Oxford, 1970.
43. FINNEGAN, Ruth: *Oral Tradition and the Verbal Arts*, Routledge, London and New York, 1992.
44. FROMILHAQUE, Catherine : *Les figures de style (2e Édition)*, Armand Colin Paris, 2013.
45. GODIN, Anne : *Promotion 2003 – 2005, Les contes illustres jeunesse d'Afrique noire*, Versailles, Paris, 2005.
46. *GOOD NEWS BIBLE 37M African*
47. GOODY, Jack: *The Social Organization of LoWiili*, Oxford University Press, Oxford, 1967.
48. HAMA, Boubou : *Contes et légende du Niger*, Présence africaine, Paris, 1976.
49. HOLAS, Bohumín : *Contes Kono*, Maison Neuve et Larousse, Paris, 1975.
50. JABLOW, Alto: *An Anthology of West African Folklore*, London, 1962.
51. KASCHULA, R. (Ed): *African Oral Literature: Functions in Contemporary Contexts*, New Africa Books: Claremont, 2001.
52. KANE Cheikh Hamidou: *L'aventure ambiguë*, Julliard, Paris, 1961.

53. KESTELLOT, Lilyan : *La Poésie traditionnelle*, Nathan, Paris, 1971.
54. KOUADIO-TIACOH, Gabriel : *La légende de Nzi le grand guerrier africain*, CafEDA, Abidjan, 1967.
55. KOUROUMA, Ahmadou : *Le grand livre des proverbes africains*, Presses du Châtelier, Paris, 2003.
56. KOUROUMA, Ahmadou : *Les soleils des indépendances*, Seuil, Paris, 1970.
57. KPOWDA, Novat : *Le mariage coutumier dagara et mariage chrétien*, Koumi G.S.K., 1972.
58. KRISTEVA, Julia : *Le texte du roman*, Seuil, Paris, 1970.
59. KUNWABONG, Dannabang: *A Collection of Dagaaba Folktales*, Woeli Publishing Service, Accra, 1992.
60. KUUKURE, Edward: *The Destiny of Man: Dagaare Beliefs in Dialogue with Christian Eschatology*, Rome, 1976.
61. LABOURET, Henri : *Les tribus du Ramead Lobi*, Paris, 1931.
62. LAYE, Camara : *L'enfant noir*, Presses-Pocket, Paris, 1992.
63. MALINOVSKI, Bronislaw: *Myth in Primitive Psychology*, Ed. Robert Redfield, Boston, Beacon Press, 1948.
64. MC COY, Remigius: *Great Things Happen. A Personal Memoir among the Dagaaba and the Sissala of North West Ghana*, the Society of Missionaries of Africa, Canada, 1988.
65. NIEKUU, Bayor, Francis : *Les clans dagara*. KNUST, 2000.
66. NDOMBET, Marie-Augustine : *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Présence africaine, Paris, 1975.
67. NKOST, Lewis: *Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature*, Longman, Essex, 1981.
68. OKPEWHO, I: *African Oral Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
69. UGOCHUKWU, Françoise : *Les contes igbo du Nigéria*, Karthala, Paris, 1992.

70. PUCHEU, Jacques : *Contes haoussa du Niger*, Karthala, Paris, 1982.
71. PATON, Joyce: *African -American Folktales and their Use in Integrated Curriculum*, Yale-New Haven Institute, 2003.
72. PAUME, Denise : *Les civilisations africaines*, Paris, Gallimard, 1976.
73. PELTON, Robert: *The Trickstar in West Africa: A study of Mythic Irony and Sacred Delight*, University of California Press, Berkeley, 1980.
74. PHILIP, M. Peen and YANKAH, Kwesi: *African Folklore*, Routledge, Abingdon, 1996.
75. PROPP, Vladimir: *Morphology of the Folktale*, American Folklore Society Bibliographical and Special Series, Indiana University, 1968.
76. RAPONDA-WALKER, André : *Contes Gabonais*, Présence africaine, Paris, 1967.
77. RATTRAY, R.S: *Akan-Ashanti Folktales*, Claredon, Oxford, 1930.
78. RATTRAY, R.S: *The Tribes of Ashanti Hinterland*, Claredon, Oxford, 1932.
79. SCHEUB, Harold: *The Xhosa Ntsomi*, Claredon Press, Oxford, 1975.
80. SENGHOR, Léopold-Sedar : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, PUF, Paris, 1948.
81. SENGHOR, Léopold-Sedar : *L'esthétique négro-africaine*, Diogenes, 1956.
82. TYLOR, E.B: *An Introduction to the Study of Man and Civilization*, Macmillan, London, 1881.
83. WALLIMAN, Nicholas: *Social Research Methods*, Sages, Los Angeles/London /New Delhi/Singapore /Washington DC, second Edition, 2016.
84. SOMDA, Jean-Baptiste : *Sagesse dagara, anthroponymie dagara*, Koumi, 1977.
85. SOMÉ Penou-Achille, BOUYGUES, Claude : *Dagara yerbié ou proverbes dagara* l'Harmattan, Paris, 1992.
86. TAIWO, Oladele: *An Introduction to West African Literature*, London Nelson, 1967.

87. TAUXIER, Louis : *Le noir de Bondoukou*, Leroux, Paris, 1921.
88. THOMPSON, Stith: *The Folklore*, Berkeley, University of California Press, 1977.
89. TUUREY, Gabriel: *An Introduction to Mole-Speaking Community*, Wa Catholic Press, Wa, 1982.
90. VERGER Pierre: *Notas Sobre O Colte aos. Arix as e Vodus Idusp*, 1999.
91. WINKOUN, M. D : *Quelques coutumes en pays dagara*, CV.RS, Ouga, 1956.
92. YANOU, Etienne : *L'homme-dieu de Bisso*, CLE, Paris, 1974.



## REVUES

1. ACHEBE, Chinua, "Where Angels Fear to Tread", *Nigeria Magazine* 75 (1962). 62.
2. BAUSINGER, Hermann, "Bermer Kungen zum schwank sein Formtypen", *Fabula*, 9(1967) 118 – 136.
3. BELL- GRAM, Henry, *Dramatic Dimensions of an Oral Form*, "The Aguri Masquerade performance in Ibo", *Nigerian Theatre Journal*, Vol 2 Nos. 1-2 (1986) 181 – 190.
4. BEN-AMOS, Dan "Analytical Categories and Ethnic Genre", in *Folklore Genre.ed* Dan-Amos (Austin: University of Texas Press, 1976), pp.215-242
5. BENEDICTE, Ruth, *Zuni Mythology*, New York, 1935 vol 1.
6. BETTELHEIM, Bruno, *Kinder brauchen Marchen*, Muchen, Deutscher Taschenbunch, Verlag, 1995.
7. BRICOUT, Bernadette, "Conte", *encyclopedie universalis*, 1996.
8. DUNDES, Alan, "The Motif-Index and Tale-Types Index: A Critique" in *Journal of Folklore Research*, 1997.
9. GIRAULT, Louis « Essai sur la religion des *Dagara* », in *Bulletin de l'institute française d'Afrique noire*, 21(1959) ,329-356.
10. GOODY, Jack, "Fields of Social Control among the LoDagaa", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 87(1957), 75, 96.
11. GÖRÖG, Veronika, "Pour une méthode d'analyse de la littérature africaine : Introduction à bibliographie analytique sélective" in *Cahier d'études africaine*, 1968, vol. 8 numéros 30.
12. HAYNES, Okome, "Evolving Popular Media", in *Littérature orale africaine; décryptage, reconstruction, canonisation*, L'Harmattan, Paris, 2012.
13. HEBERT, Hein, "Les prénoms théopores *dagara*", in *Revue anthropos* 63/64, 1988- 69, Analecta et Addimenta.
14. *FORUM Mondial UNESCO-OMP Sur la protection du folklore*, Phucket, Thailand 8-10 avril 1997.

15. KROU, B.C., *Sagesse ancienne*, Annale de la Faculté d'Abidjan, Abidjan 1973/F5.
16. « L'ambivalence de la production » in *Institute d'étude de développement*, Genève, 1985.
17. LEDOUX, Noël Jousse, "La recherche en littérature orale", in *Littérature orale africaine, décryptage, reconstruction, canonisation*, L'harmattan, Paris, 2013.
18. LWIN, S.M : "Revisiting Structural Analysis of Folktales" :Ameans to an End ?*The Journal of Language and Linguistics* 2.1 69-80
19. METUOLÉ Somda, Jean-Baptiste, "*Dagara zukpoi ni suolu*" proverbes *et contes dagara*, Koumi G.S.K., 1979.
20. MONA, Fikry-Atallah, "Waala Oral History and Wa's Social Realities", in *African Folkore*, ed. Richard M. Dorson Bloomington: Indiana University Press, 1972.
21. NGUEFAK, Adeline, "La chanson, un genre à part entier de la littérature orale", in *Littérature orale africaine, décryptage, reconstruction, canonisation*, L'Harmattan, Paris, 2013.
22. OWUSU-SARPONG, Christine, *Anthologie trilingue de contes akan*, vol.1 KNUST, Kumasi, 1998.
23. SAMSIA, Paul, "Des poèmes rituels comme représentation de la croyance et de la démonologie des marsa du Cameroun et du Tchad", in *Littérature orale africaine : décryptage, reconstruction, canonisation*, l'Harmattan, Paris, 2013.
24. SANOU Noël "Marges morales et esthétiques des contes africains", in *Littérature orale africaine : décryptage, reconstruction, canonisation*, l'Harmattan, Paris, 2013.
25. SISSAO, A, J., "L'utilisation de l'oralité moaga dans certains romans ; entre transformation et continuité", in *Teaching and Learning of Language, Culture and Literature of West Africa*, Cape Coast, 2008.
26. SOME, Raphaël, "Système de la divination et conceptions religieuses chez *Dagar*" in *Bulletin I. S.C.R*, Abidjan -Cocody, no. 10 et 11, 1978.
27. SUTHERLAND, Efua: in *Cultural Events in Africa*, no 42, 1968.

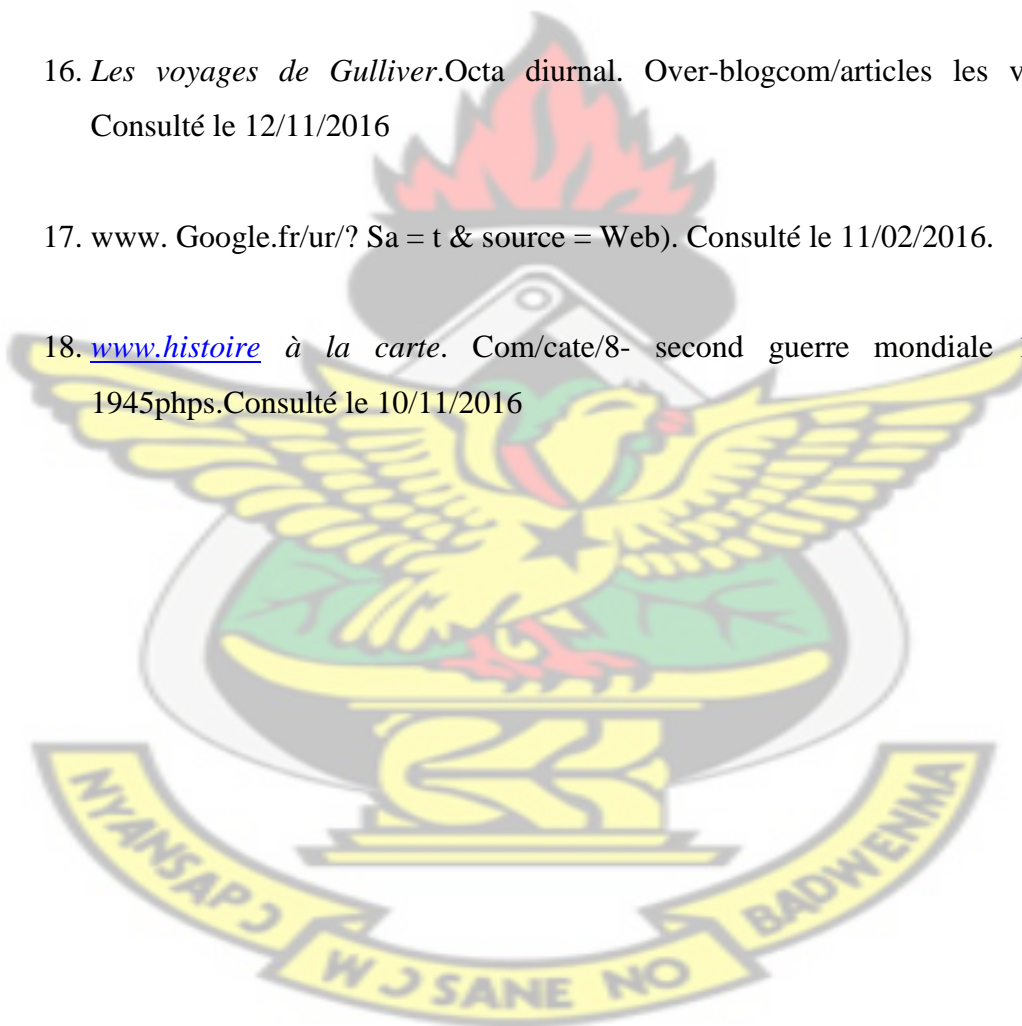
28. SYLVESTER, Djouamon, “L’Univers de la famille, dans les chansons traditionnelles du sud Benin ; un cercle d’étouffement et mort”, in *Littérature orale africaine. : décryptage, reconstruction, canonisation*, l’Harmattan, Paris, 2013.
29. TEDLOCK, D., “Towards an Oral Poetics”, in *New Library History* 8: 507, 1977.
30. TORGAH, M.O., “The Portrait of King Agokoli in Ewe”, in *Teaching and Learning of Languages, Culture and Literature of West Africa*, Cape Coast, 2008.



## SITOGRAFIE

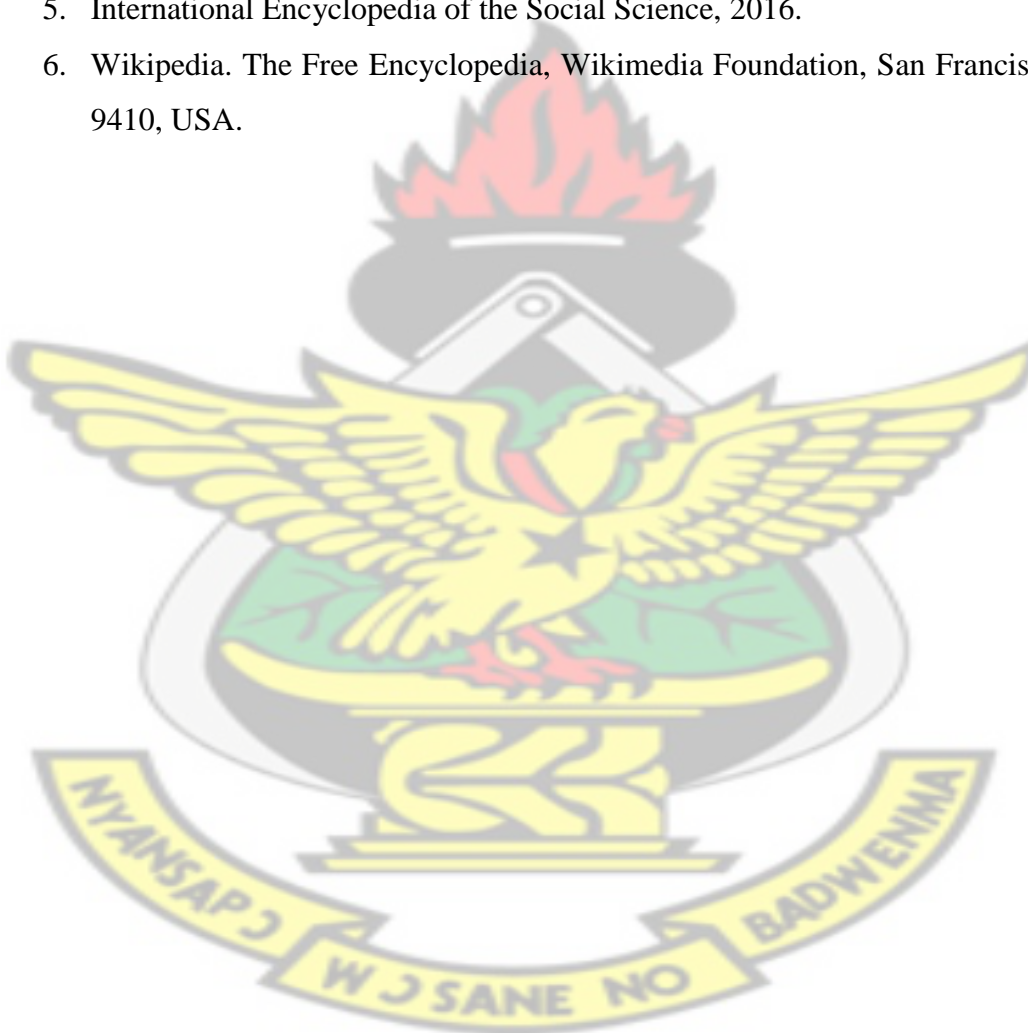
1. *Breakdown of Metropolitan, Municipal and District Assemblies in Ghana.* Ghana Districts, com. Consulté le 5/11/2016.
2. BACK Emma Louise “Terra ferraforming the imagination; How to build a fictional Univers” <https://thegeeanthropologist.com/2014/07/15>. Consulté le 7/02/2015.
3. Dianmuid, O.G., Locating Irish folklore: *Tradition, Modernity Identity 2000.* Newcrops. Word press com (Pure.qub.ac.uk). Consulté le 18/02/2016
4. Fr.encyclopedia.yahoo.com.Consulté le 16/03/2016
5. LAPASSADE, George, *La méthode ethnographique.* www.ai.univ.Paris.fr/corpus/lapassade/ethnographique/gr 1.htm. Consulté le 13/09/2016
6. Manuel, Cadeddu, *Legend and Oral History in Brian Stoker’s the snake’s Pass* Newcrops Wordpress. Com (Pure.qub.ac.uk). Consulté le 13/10/2016
7. WILLIAM, Harris, Mar, *The Inventor of tools*, <http://community.Middlebarg.Edu/w/harris/subindex/greekmyth.Htm>. Consulté le 08/03/2016
8. JACOB E. Nyenhius, *Myth and creative process. Michael Ayton and the myth of Daedalus, the maze maker.* www/hanas.de/Greek/mythical inventors. Ht ml. Consulté le 20/06/2015
9. Rebecca, Long *TBC* Pure.qub.ac.uk.Consulté le 09/03/2015
10. Shanon, Phelan and Siomsa, *Theatrical Representation of Irish Folk culture,* Newcrops wordpress. Com (pure.qub.ac.uk). Consulté le 04/03/2016
11. *The History of Kente in Ghana.*ht tps: //Africa ports.com/Kente – cloth asp. Consulté le 12/04/2015

12. *Ghandi Mahatma Brainy quotes Desktop*, copyright 2011-2016  
(w.w.w. [brainyquote.com/qyites/mahatma.ghandi](http://brainyquote.com/qyites/mahatma.ghandi). 104 952 html. Consulté le 20/03/2016
13. *Indirect rule*. [Countrystudies.u.s/Ghana/g.htm](http://Countrystudies.u.s/Ghana/g.htm). Consulté le 02/03/2016
14. [Wikipedia.org/wiki/corinthe](http://Wikipedia.org/wiki/corinthe). Consulté le 16/09/2016
15. [Wikipedia.org/wiki/orisha](http://Wikipedia.org/wiki/orisha). Consulté le 7/09/2016
16. *Les voyages de Gulliver*. Octa diurnal. [Over-blogcom/articles/les voyages](http://Over-blogcom/articles/les_voyages).  
Consulté le 12/11/2016
17. [www. Google.fr/ur/? Sa = t & source = Web](http://www.Google.fr/ur/?Sa=t&source=Web)). Consulté le 11/02/2016.
18. [www.histoire](http://www.histoire) à la carte. [Com/cate/8- second guerre mondiale 1939 – 1945phps](http://Com/cate/8-second_guerre_mondiale_1939_1945phps). Consulté le 10/11/2016



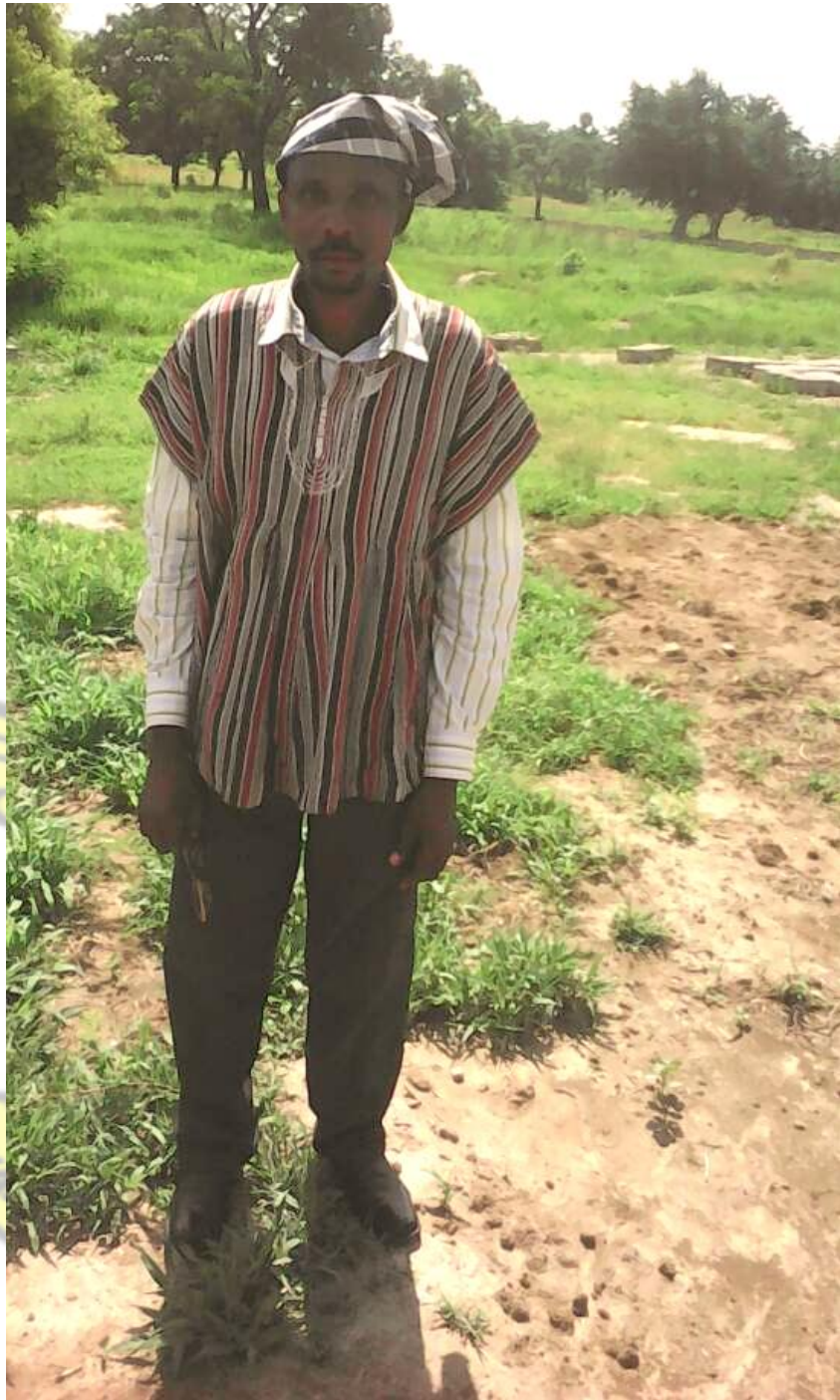
## LES DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

1. Cambridge International Dictionary of English 1994 (Low Price Edition)  
Cambridge University Press.
2. Harrap's Shorter French – English Dictionary Dictionnaire Anglais – Français  
1990 Edition, London Paris.
3. Larousse De Poche, Edition Mise A Jour Larousse, Paris
4. Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire De la langue Française 1993 Montréal  
Canada.
5. International Encyclopedia of the Social Science, 2016.
6. Wikipedia. The Free Encyclopedia, Wikimedia Foundation, San Francisco, CA  
9410, USA.



## LES APPENDICES

### Appendice I : Photos des conteurs



Mathew Yelinaang, un conteur du village de Jang, Nadawli.

Photo par l'auteur, le 28 août, 2014



Aluu Sadji du village de Charia, l'une des jeunes femmes douées en contes *dagara* le 13 juillet, 2014.



Malasang et ses grandfils au village d'Ase, Dorimon, le 15 Juillet, 2014



Des conteurs, Zambo, le 13 juillet, 2014.

## Appendice II : La Transcription des contes en *Dagaare*

### *Dagaare senselle*

#### ***1. Yeŋ Ane Hakela***

Yeŋ ne Hakela da waa la zomenne. Yeŋ da e la nanƙooƙaa kye ka Hakela da waa Koƙraa. Ba kaŋa zaa da de la O bambo eŋ O toma poɔ. Le la ka daare kaŋa ka Galenŋaa da te da daga-kparoo Yeŋ zie. Kye polle ka O na yoo la a kparoo libie ko O darre ata daare. Ne a le zaa darre ayooɔbo da pare la kye ka Galenŋaa da naŋ ba yoo a daga-kparoo libie ko Yeŋ. Galenŋaa da ba yeli yeŋ zaa bee ere ka O nye Yeŋ gba. Yeŋ naŋ da kyelle Galenŋaa te bale, la ka O da nyoge Kannyiri faaŋ kye gaa Galenŋaa zie naŋ te de O daga-kparoo libie. O naŋ da te ta Galenŋaa yiri la ka O da kaara te nye ka Galenŋaa rre yaga O naŋ koŋ tɔɔ sɔre la.

Yeŋ ane O yembambo zaa, da koŋ tɔɔ kaa iri Galenŋaa na naŋ la taa O daga-kparoo sane. Galenŋaa da nye ka Yeŋ koŋ tɔɔ kaa iri O, O taaba poɔ na, ka O da ba boora ka O da yi wuli omeŋa. Yeŋ da lee gaa la O yiri te manne ko Hakela bone na O naŋ da nye a Galenŋaa yiriŋ. Le ka Hakela da yeli ka O naŋ soŋ O la ka O kaa iri O sane-dire-na a O taaba Galenŋaarre poɔ. A zie da nyaa la ka Hakela da gaa a Galenŋaarre yiri. Ba naŋ da puori taa yaane baare la ka Hakela da yeli ko ba. “A Sonnoo Daana toŋ ma la ka N Kaa iri wedere ye poɔ. Kye ka soba na naŋ na su bonveele gaŋ ye zaa la na e a ye zaa poɔ Naa”.

Ba naŋ da woŋ a yeŋ baare la ka Galenŋaa kaŋa zaa da zo kpe O dieŋ. Nimiri poŋeɓo ne O yuobo ka ba zaa su bonveele a lee zo yi wa wicoŋ le. Ka Hakela boole Yeŋ naŋ da soŋe moɔ yeŋ yeŋ le ka O yi wa. Daadaale ka Yeŋ nye O sandire na ka O su daga-kparoo na O naŋ da da O zie kye naŋ ba yoo sere. Yeŋ da de la O daga-kparoo. Vi da kpe la Galenŋaa yaga zaa.

#### ***2. Gaazienye (Kabiebayɔ; Yɔbanzie; Yinye)***

Saŋa kaŋa la ka daoo kaŋ da be be paalon kaŋa poɔ. O da e la doba zaa doo yeŋsoba a paalon na poɔ. Yelmeŋazaa, saana kaŋa zaa naŋ kpe a teŋe poɔ ba maŋ taa O la gaa ne ka O te puori a dooyuori ŋa kye paa taa sori ga omeŋ paalon. Bebiri kaŋa ka doo kaŋ ba naŋ boola ‘Karemadao’ da kpe ba paalon poɔ. A Karemadao naŋ da wa e siri ka O lee

gaa O paalonɔ poɔ la ka ba da kpāā O kye yeli ka O gaa te puori a teɲe poɔ dɔɔ-yensoba zaa kye baɲ gɛɛ O yiriɲ.

Karemadao ne a noba yelyaga da la ɲa:

**Karemadao:** N woɲ la ka fooɲ la a paalonɲa zaa poɔdɔɔ-yɛɲ-soba?

**Dɔɔyɛɲsoba:** A paalonɲa a pare gaa toɔre gba!

**Karemadao:** Fo da kyeɲ la gaɲ a baa ɲa a te nye bone na naɲ ɛɛ a donɛɛ zu kye?

**Dɔɔyɛɲsoba:** A ama kaɲa zaa ba e fo yelyaga.

N sɔɔ fo la, ka fooɲ ba wa taa yelsoɲ zaa naɲ yeli, ko ma, gɛɛ fo paalonɔ poɔ.

**Karemadao:** Paalonɔ kaɲa ganda a la paalonɔ kaɲa banda-koora.

Karemadao da lee gɛɛ la O yiriɲ. A da ba koɔre kye ka a dɔba-zaa-poɔ dɔɔyɛnsoba yaɲaa da yeli ko O saakoma na, ka O teɛre velaa a gaa toɔre a baɲ a lɔba na a Karemadao naɲ lɔɔ ko O. O da ba yeli yeɛ zaa kye ka a zisɔɔre saɲa ka O da teɛre gaa toɔre a kyaare yelyaga na a saandɔɔ naɲ da yeli ko O. Aɲaa puori la ka O da nare ka O meɲ yɔ gaa zie a nye le a donɛɛ naɲ waa.

Ka bebiri Kaɲa, bebimaaraa saɲa ka O da tu O sɔre dɛɲdɛɲ soba ka O meɲ yɔnye. O naɲ da kpe a teɲe dɛɲdɛɲ soba poɔ la ka O da tuori Kɔntɔma, a da de ka bibile la.

**Dɔɔyɛɲsoba:** Bibile, boɲ la ka fo ɛɛ a kye fo yoɲ?

**Kɔntɔma:** Yeɲ ka fo yi? Fo e la bambugo yelmeɲa. Fo daɲ nye la bibile ka O taa teene wogi aseɲ N naɲ taa? N nye la ka fo yeɲɛɲ dɛɲdɛɲ yiibu la ɲaa, fo naɲ de fo gbere a kyeɲ yi fo paalonɔ poɔ.

Ne a le zaa, a Kɔntɔma, O naɲ da boɔla bibile da de O la saanoo soɲ zaa; O da ko O la kɔɔ ka O nyu kye la ko O seema ka O di. O naɲ da di a diibu baare O da puori O bareka yaga zaa kye la tu a sori gɛɛ. O naɲ da te ta a teɲe na, O da nye la dɔba yaga naɲ laɲ taa a zeɲ dagbogli zuɲ. O da tage ta ba la, a puori ba. Ba da ko O la kogi ka O zeɲ kye ka ba da toɲ pɔgesaraa ka O da ɔɲkɔɔ ko a saana ka O nyu. A pɔgesaraa da zo kpe la a die poɔ. A da te koɔre la kye ka O lee yi wa ne sakɔɔ wa ko a saana. Ba naɲ da soore O ka bonso ka a koɔre yaga kye O yi wa ne a kɔɔ, O da yeli ka O saɲyeɲ la kye bigri ka:

“N da boɔɔ la ka N iri a zaameɲ kɔɔ ka a yizaa a zene kɔɔ poɔ, anaɲ so ka N koɔre. A pɔgesaraa naɲ da yeli a yeɛ ama baare, a saandɔɔ da ɲme la kpelle kye yeli yeɛ ama:

“Wola a donɛɛ zuɲ kye ka neɛ naɲ tɔɔ iri zaamenɲ Kɔɔ ka a yizaa zene kɔɔ poɔ? A koɲ tɔɔ e! A poɲesaraa da lee kaa O la, kye yeli:

“Nse, fo sereɲ waa la saana yelmeɲa zaa a paalonɲ poɔ kye.” Ka foonɲ da soore ma a yeɛ N naɲ yeli pare, fo da naɲ zanne la a baɲ ka, N da boɔra la ka N ɔɲ sakɔɔ naɲ taa gyereme a gaɲ kɔɔ pelaa kpale naɲ ba taa gyereme. Kye N naɲ da kpe n ma Korodienɲ, N da nye la ka O deɛ la kɔɔ pelaa a eɲ a kɔɔ miirunɲ doge poɔ(Kohoo). Aɲaa wuli ka zie ba nyaa, a kɔɔ koɲ laɲ taa velaa a taa miirunɲ aɲa te naɲ boɔɔ. N da zo la te kpe a mabile koradienɲ a te ɔɲ kɔɔ miirunɲ a O kɔɔmiirunɲdogeɲ (Kohoo).

A saandɔɔ la maalenɲ wuli la O bambuulunɲ ayi soba a kye. A ama zaa baaroo puoriɲ, O da puori la a noba ameseere kye la tu O sori a gere. O naɲ da kyeɲ a te kpe a teɲɛ ata soba poɔ, O da nye la Kɔlonɲ ata ba naɲ tugi ka a tutaa, naɲɔɲna naɲɔɲna Kɔɔ a leere korɔ taa yelseɛɛɲ. Kye a kɔlonɲ na naɲ be a kɔlonɲ ata senseɛɛɲɔɲnaɲ da ba poɔ a kɔɔɔɲ leere taa poɔ. A dɔɔ-yeɲ soba da yeli la yeɛ ka: “Tonseeɛɛ ba taa baaroo. Boɲ la ere a kye?” A kɔlonɲ deɲdeɲ soba da ko O la a ananso.

“Ta veɲ ka a waa yelseeɛɛ fo zie, saandɔɔ. A te bayi laɲ la boma, a maɲ laɲ ere yeli la yeli zaa. Kye a kɔlonɲ na naɲ are O yoɲ, a tona O yoɲ toma. A n kɔɔ wa baare, a kɔlonɲ ata soba maɲ ko ma la O kɔɔ. A O kɔɔ meɲ wa baare N maɲ ko O la a n kɔɔ. A te bayi zanne la ka lantaa noɔre yeni la nyɔvɔre saafi biri a te paalonɲ poɔ kye. A saandɔɔ da goɲre la a zu, kye la tu O sori a gere a paalonɲ na kaɲa poɔ. O da te nye la yohi ayi. Piime ata da nyɔge la a yohi deɲdeɲ soba kye ne a le zaa o da are la zomm, piime boɲyeni da ba la yohi ayi soba eɲɛ. O na eɲ da ɲmeere la kpele, kye zoro, a porɔ eɲɛ neɛ la neɛ zaa. “N e la yiri bie kye ka ona e saana.

N naɲ waa yiri bie zuɲ la ka N maɲ sage dere yeli la yeli zaa, a taa kanyiri tage ne tehele zaa naɲ kpe n eɲɛ. Kye ka onanɲ naɲ ba e a paalonɲa bie teere ka ba ba noɲge O yeɛ. Lenso ka yeli feɛ zaa wa kpe O eɲɛ, O maɲɲmeere la kpelle ka a noba zaa woɲ. A yeɛ zaa naɲ e te ta kye, a saandɔɔ da nye kye baɲ ka O zanne la yelsaama yaga, a yi a paalonɲ anaare na onanɲ da yo nye. O da nye la ka feroo la ka O leere a hakela na O naɲ taa, bonso a seɲ ka te maɲ kyelle woɲ neɛ la neɛ zaa yelyaga.

### **3. Bidɔɔ Naŋ Taa Yeŋ**

Saŋa Saŋa zaa la ka a Naa kaŋa da be be, a Kore O zaa te taa kũũ. O da yeli ko la a nabidɔba zaa naŋ be O paalonɔ poɔ ka feroo la ka ba kaŋa zaa nyɔge O saa a ko, ka soba naŋ ko O saa, la naŋ taa sori a de a naalonɔ gaŋ ba naŋ naŋ ba ko ba saamine.

Ba naŋ da nyelle ka ba di O naalonɔ zuɪŋ, ba yaga za da ko la ba saamine, kye nabie kaŋa ba naŋ boɔɔ Teɛhekye yoŋ la da ba ko O saa, O da nyɔge la O saa a sɔgle a die poɔ. O da maŋ zo gaa la zie na O naŋ sɔgle O saa ka O te wuli O yeŋ a kyaare ne O doneɛ yelyaga. A Naa da teere ka ba ko la a yeŋ deme ane a nenyaye zaa baare O paalonɔ poɔ. O pãã da yeli ko la a bidɔba, bonyeni, bonyeni, ka ba de biire a wuo ne miri ko O, ka O leŋ ne O yɔho. O da tu la a yelseeɛ sobiri ŋa a ko a bidɔba yaga zaa O paalonɔ na poɔ. Teɛhekye yoŋ la a bidɔɔ o naŋ da ba tɔɔ ko, bonso Teɛhekye da ba ko O saa. O da gaa la a dikpaare zie na O naŋ da sɔgle O saa a te yeli ko O bone na a Naa naŋ da yeli ka O e. O saa da yeli ko O la.

“Gaa te yeli ko a Naa ka O de a miri na, ba naŋ da wuo ne biire, ko fo, ka fo kaa nye, a baŋ O mannoo ane O wogronɔ, kye wuo a miri O naŋ yeli ka fo wuo.” Aŋa nimirɔ pagebo ne O yuobu, a noba nɔɛ da kpe la kpore, ne a Naa naŋ da more laare, kye yeli ko Teɛhekye: “Fo da ba ko fo saa, foŋ la a Nabi yeŋ soba. Fo yeɛ sereŋ wuli ka fo taa la yeŋ na naŋ na tɔɔ kaa a paalonɔŋa.” A Naa poɔ da pelle la yaga za ka O da de O paalonɔ naboma zaa ko Teɛhekye. A da la de O bipɔge velaa ko O ka O e O poɔge. Kye iri O ka O naŋ leere O zu di a paalonɔ Naa. Teɛhekye naŋ lee gaa O yiri, O da yeli ko la O saa anaŋ zaa naŋ e. O saa da more la laare kye yeli ka:

“Nenkponɔ noore nyuuru la kye O yelyaga ba nyuuru.”

### **4. Nensaala Ba Taa Maaloo**

Saŋa kaŋa la ka bipɔla bata da be be. Ba yoe da la Vidiibu, Dabuo ane Laŋneba. Ba da e la bikpeebe. Ba da ba taa zunoo bonso ba bakponɔ naŋ da de ba saa kyemboma da ba taa nummo ne a bikpeebe. O da e la digbogbo soba. O da di la a Kyemboma zaa baare. Saŋa na a bikpeere bama naŋ seŋ ka ba de pɔgeba, ba da ba taa a Kyegre. Zunoo da la ka ba yoolee, Laŋneba, da taa yeŋ telare. O da de la O yeŋ toŋ ne toma ka a naŋ soŋ ba zaa bata. O da gaa te ponɔ la O zuŋ, a maale eŋziiri ata. O naŋ da lee gaa yirinɔ, O da boole la O yooamine bayi, a yeli ko ba bone na O naŋ boore ka O e.

“N poŋ la n zuŋ, a maale eŋ ziiri ata, aŋa ye zaa bayi naŋ Kaa n zuŋ a nye a. A n zuŋ N naŋ poŋ eŋ ziiri ata kaŋa zaa wuli la yelmennoo. A zi deŋdeŋ soba wuli ka pɔge naŋ zoro naa. Ka ayi soba wuli ka, nee naŋ gbiri ba zoro bon zaa dambēe. Kye ka ata soba wuli ka, batuo see la mabie.”

“N naŋ yɔ gaa la a tenne na zaa naŋ be te paalonɔ poɔ, a te puori namine na zaa naŋ taa bipɔge veele. N naŋ taa la sikyiri tage kye fere ba kaŋa zaa ko manne ko ma yeŋ yele na naŋ be n zuŋ N naŋ poŋ, a maale eŋ ziiri ata. Ka Naa kaŋa zaa na naŋ koŋ tɔɔ manne awuli a yeŋ yele ata ama, feroo la ka O ko ma O bipɔge velaa kaŋa ka O e n pɔge. N na de la a pɔgesare deŋdeŋ soba ko Videbo. A ayi soba na, N naŋ de O la ko Dabuo kye a ata, a barra soba, naŋ e la n soobo. Bieo, bebie saŋa, N na gaa la te nye a Naa a teŋ-deŋdeŋ soba poɔ.”

O naŋ da manne O yeŋ yele ko ba baare, O da kpāā ba la, ka ba ta yeli O yeŋ yelsɔglaa ŋa ko nee zaa. Zie naŋ da nyaa, O da gaa la a teŋ-deŋdeŋ sobaŋ, a teŋa Naa yiriŋ. O da te gbi la o dunkumo kye puori a Naa ane o Kpambeere zaa. Ba da ko O la kogo ka O zeŋ. A Naa da yeli ko la O pɔge kaŋa ka O ɔŋ kɔɔ ko a saana ka O nyu. A Naa pɔge da ɔŋ la a kɔɔ wa ko a saandɔɔ kye ka a ŋmanlee da ŋmare la fēē le. A Naa naŋ da nye ka a ŋmanlee ŋmare la, ka a da e posaana ko O. Ka Naa suuri da iri O pɔge zuŋ. Vi da kpe la a pɔge ka O suuri iri yaga le. Ka O da soore a Naa:

“Fo da ko ma la kɔɔŋmama ka N maŋɔŋna ne Kɔɔ Koro fo saama be? N sɔɔ fo la, Naa ta fere ma a begu-maara ŋa.” A noba da zeŋ la zomm le kye ka a Naa poɔ da saŋa yaga yaga le. A zie da e la sereŋte. A saandɔɔ la da yeli yele ama naŋ tu, ka zie leere, popeelonɔ ane vooronɔ da la wana a noba zie. “Mba, Naa, N sɔɔ fo la, ta veŋ ka fo poɔ sāā n yeŋeŋ. N e la fo tontona, N ba waa bone zaaa pare fo tontona.”

A Naa da veŋ la ka ba soore a saandɔɔ bone nanso ka O wa ba paalonɔ poɔ. A saandɔɔ da taa la sukyiri-tage kye yeli ko a Naa ka O yeli bona nanso ka O poŋ O zuŋ, a maale eŋ ziiri ata. A Naa da teere la gaa tɔɔre kye soore O kpambeere a yelseeŋeŋa. A baaraŋ, a Naa da ba tɔɔ manne ko O bona nanso ka Laŋneba poŋ O zuŋ, a eŋ ziiri ata. A yeŋe da e la penteŋ, a kyaane bazaa niŋe. A Naa poɔ da pelle la yaga ka O da de O bipɔge velaa kaŋa ko Laŋneba ka O e O pɔge. Laŋneba da de la a pɔgesaraa gaa ne O yiriŋ a te ko O beere, Vidiibu ka O e O pɔge. Zie naŋ da nyaa O da yi la a kyeŋ gaa a teŋe kaŋa poɔ. O

da la e la le onan da e, a la de a teje na Naa bipoge velaa kaŋa, a taa gaa ne O yirin te ko Dabuo, O beere kaŋa na.

Laŋneba yeŋ yeleŋa da e la duorsaama, a paalonŋ na zaa poɔ. Nee la nee zaa da pugro la Laŋneba. Ka ba da maŋ yeli ka, ka ananŋ da ba e Laŋneba zuiŋ, ka O yɔɔmine da nanŋ kpi la doƙɔba. Laŋneba beere kaŋa da ere ne O la nyuuri. Laŋneba beere ŋa da soŋle yi la zisoore saŋa zo gaa a teje na Laŋneba da nanŋ gaa a te puori ba Naa. A teje na Naa zie la ka Laŋneba da nanŋ te de O poŋe. Kye ka Laŋneba beere na nanŋ da soŋle a zisoore na a zo gaa teje Naa zie, O da te manne la ko a Naa, Laŋneba zuiŋ poŋ eŋ ziiri ata yeŋe ko a Naa. Kye kpāā a Naa, ka Laŋneba na wa la O zie, Zene beguo saŋa. O nanŋ da saanŋ Laŋneba yeŋe baare a Naa zie, O da lee zo gaa laa yirinŋ a te zeŋ zomm le. Zie nanŋ da nyaa, Laŋneba da gaa la te puori a teje Naa. O da la boɔɔ la ka O tu O yeŋ yeŋe sobiri na a de a Naa bipoge ka O e O poŋe. O nanŋ da yeli ka a Naa manne ko O bone nanso ka O, Laŋneba poŋ O zuŋ eŋ ziiri ata la ka Naa da yeli: “Bidɔɔ poŋe, N na manne ko fo la bone na nanso ka fo poŋ fo zuŋ eŋ ziiri ata.”

“A deŋdeŋ soba la, poŋe ba zoro Naa. Ayi soba la, gbeseŋ ba zoro bonza, kye ata soba la.”. A Naa nanŋ da te ta ata soba O da inni la. Ka O da teere gaa toore kye bigri O velaa le. Ba da nyoge la Laŋneba nuuri ane O gbese leŋ kye de O biŋŋmenaa poɔ. O da gaŋ la, kyelle O zuŋmaaba a te gbiri. A Naa ne O Kpambeere da nanŋ ere la bone na bananŋ da ere kye ka Laŋneba wa. Ba nanŋ da te e ba yeyaga baare la ka ba da lee ba hakela eŋ Laŋneba yeŋe. Ba da yeli yeŋe ko a zuŋmaara, ka O ŋmaa Laŋneba zuŋ. Kye O nanŋ da e siri ka O kye Laŋneba zuŋmaaa la ka a Naa Kpambeere kpoŋ kaŋa da yeli ka O ta kyenmaaa. O da sore la sori ka O yeli O yeŋe ko a Naa. Ba da ko o sori, ka o da yeli ka:

“Mba Naa, N boore la ka n lee teere fo yeŋe mine nanŋ da e. N teere la nye yeŋe mine ka doŋa nanŋ da yeli. O da yeli ka poŋe ba zoro Naa. O yeŋe ama da eee la. Te zaa da be la kye ka a Naa poŋe nanŋ da yeli yeŋe mine nanŋ soma ko a Naa, o da ba zo a Naa dambēe, kye e o bondaga kyenŋ te gaa. A doŋa da la yeli la ka, nee nanŋ gbiri ba zoro kūū. Te zaa banŋ ka a seŋ ka ba kye doŋa zuŋmaaa. Kye onanŋ la a gaŋ gbiri, O ba zoro kūū bee bonzaa. A o zuŋ o nanŋ poŋ ziiri ataa soba wuli ka, zomeŋa see la yɔɔ. Boŋ la ka te ba nye kye? O beere meŋa la da wa foŋe, Naa, zie zisoore saŋa, wa e minaafigi yeŋe, a manne o yɔɔ yeŋ yeŋe ko fo. Te nanŋ leŋ a doŋa biŋ, a saŋ na zaa, o yɔɔ meŋa kaŋa zaa ba wa nye bone na nanŋ ereo, bee zɔsaadaanaa, a soɔɔ a Naa, ka o veŋ o yɔɔ koobo? Kye nembuo la

gbi o dukunni zu a sɔɔ Mba Naa ane a Kambeere ka ba ta ko O? Mba Naa, bone na zaa a bipɔle ɲa naɲ da yeli nye la eebo. Māā eɲ zie, N teere ka te nuɲ o la, o naɲ voorɔ, a be te laɲ kpeebo pɔɔ. Gɔbaa la a bipɔle ɲa. N puori for la bareka yaga, fo naɲ ko ma sori ka N yeli yeɛ.” O naɲ da yeli o yeɛ baare, nee zaa da zeɲ la zomm le. A Naa da yeli la yeɛ’ a pugro o nabikpoɲ naɲ da ko o hakelaa kyaare ne a bipɔle gandaaloɲ ne gɔɔloɲ yeɛ. A Naa da de Laɲneba bare ka ko o gere. Ba naɲ da lori a miri bare Laɲneba gbɛeɲ ne o nuuriɲ la ka o zomeɲa na, da zo gaa te nyoge o kori taa kye moore o.

A Naa da de la o bipɔge velaa ko Laɲneba ka o e o pɔge. Ba da ko la Laɲneba nii, salma ane bone tegre mine, ka ka naɲ e ka Laɲneba inne a tɛhele na zaa bare. Laɲneba pāā da lee gaa la o yiriɲ ne popeloɲ ane gandaaloɲ. Nee la nee zaa da pugro la laɲneba kye ka duorisaama da pore ziezaa ka Laɲneba beere la da e minanfigiluɲ a Naa zie. Vidiibu naɲ da woɲ o minanfigiluɲ yeɛ, vida kpe o la yaga zaa ka o da zo kpe moɔ, a te leɲ omeɲa tee zu a kpi.

### ***5. Mabile Naɲ Taa Potuo***

Saɲa saɲa zaa la ka dɔɔ kaɲa ne O pɔgeba ayi da bebe. A pɔge deɲdeɲ soba da taa la bidɔɔ ka O yuori da di la Kanveele Yeɲe. A pɔgeba ayi soba da e la pɔge-aane, o da ba taa dɔgebo. O da taa la posaanaa yaga bonso O da ba taa omeɲa bie. Ka onaɲ da wa te nye Kanveele Yeɲe ne O ma ka ba nyoge taa a deene, O da maɲ ere la nyuuri yaga yaga le. Kanveele Yeɲe da maɲ do la te kpe a sagama pɔɔ, ka onaɲ ane O zɔmine da maɲ kyeena la ba dɔgreba nii lee a ɲmenaa te kpe, ka ba pāā sigi teɲe, a gaa ba yie pɔɔ. Ne a le zaa, ka ɲmenaa seemaa diibu saɲa wa ta, Kanveele Yeɲe ma da maɲ de la seemaa a gaa zie na ba naɲ da maɲ yi a saluone zu zigi teɲe, be zeɲ kye yieli a boole Kanveele Yeɲe ka ba maɲ sigi wa di a ɲmenaa seemaa. O da maɲ yieli la ka:

“Kanveele Yeɲe woi, a wagre taɛ la. Ka ɲmenaa dosaa a te kpe a sagama pɔɔ. Kanveele Yeɲe, fo naɲ ba yi a sagamaa bee. Sɔrebo la, sigi teɲe. A ɲmenaa do la saa.

Ka Kanveele Yeɲe da maɲ wa wonno O ma yieluɲ, O da maɲ yieli la ka:

“N naakyeene taaba woi, ye ba wonno n ma naɲ yieli bee. N ma kɔkɔre e la baaluɲ le kye noma meɲ.

O pāa da maŋ sigi la a teŋe. O ma da maŋ zo gaa la teŋe. O ma da maŋ zo gaa la te nyɔge ba, ka zaa kori taa. Kyɛ ka O ko O koɔ ka O nyu. Bebiri kaŋa la ka Kanveele Yeŋe ma da gaa daa, kyɛ ka O mabile da zo gaa te mare vūū eŋ zie na ba naŋ da maŋ sigi wa zeŋ. Kyɛ de doge kpoŋ naŋ taa vūū biŋ a zie na. Kyɛ piili yiele a yieluŋ na Kanveele ma naŋ da maŋ yiele. O da maŋ yieli la yieluŋ aŋa Kanveele Yeŋe ma. Kyɛ ne a le zaa, Kanveele da maŋ baŋ ka O mabile la yiele a yieluŋ, O ma kɔkɔre naane. Kanveele Yeŋe da maŋ teere la a doneɛ yelyaga kyɛ yeli;

“Amine kaŋa poɔ, N ma na beere la, lenso ka O veŋ n mabile ka O wa ko ma a seema. A ŋmenaa bondiri diibu wagre naŋ ba ta. Kyɛ O naŋ waa n mabile zuŋ, N na sigi la. Amine kaŋa, O boɔɔ la N tone toma ko O.

O naŋ da de sonnoŋ ko O mabile zuŋ la ka O da sigre waana, a te faa le a kpāa naŋ kpaara toloŋ toloŋ le, O doge kpoŋ poɔ. A mabile da zo la ne gbɛ toloŋ te de bone page a doge noore. Kanveele Yeŋe da kyeɛŋ la omeŋa te kpi, a ko aŋa nene, a kpāa toloŋ poɔ. Kanveele Yeŋe saa naŋ da woŋ O bie kūū yeŋeŋ, O da de la miri leŋ ne omeŋa tee zu, kpi. Kanveele Yeŋe ma meŋ da konno la O bie kūū yeŋeŋ te kpi nembaal-kūū. Doɔ kaŋa zaa da ba e siri ka O la de Kanveele Yeŋe mabile ka O waa O poɔge. Noba da sage de la ka o baŋ la sɔɔ. Azuiŋ, ba da wuoluu O la kare O bare a teŋe poɔ.

#### ***6. Bone Na Naŋso Ka Soɔŋa Zoore Waa Geraa Le***

Saŋa kaŋa la ka Soɔŋa ane Baa da e zɔmenne. Ba da laŋ la noore, a taa ba koobo zie. A yuoni na, saa da mi la yaga le. Ayi a entuori deme puoriŋ, koɔraa zaa da baŋ ka O naŋ de la O bonkoore paale O bugo. Soɔŋaa da e la digbogbo soba. O da boɔɔ la ka O de a bonkoore yaga taa O yoŋ. O da ba boɔɔ ka onaŋ ne Baa poŋ ba bonkoore, a seŋ taa. A weɛ boma deebo naŋ da ta, Soɔŋaa da gaa la te yeli ko Gboŋgbori, ka ka ba bo, ka Gboŋgbori te sɔgle gaŋ a weɛ koŋkori zie kaŋa, ka ka O ne Baa da te wa ba weɛ boma deeboŋ ka Gboŋgbori zo yi, a kare Baa ka zo kyɛ ka onaŋ, Soɔŋaa de a weɛ boma yaga.

Le la ka Soɔŋaa wuli Gboŋgbori a weɛ zie na O naŋ boɔɔ. Soɔŋaa noore da kpe la kpore, Gboŋgbori da yeli la ka, Soɔŋaa de zie na O naŋ boɔɔ ko O. Soɔŋaa naŋ da boɔɔ ka O sɔre Gboŋgbori ka O e O boobo la ka Gboŋgbori zo gaa ka O nyɔge Soɔŋaa, ka Soɔŋaa dee O meŋa yi Gboŋgbori nuuriŋ, a zoro. Ka Gboŋgbori kare Soɔŋaa, a te nyɔge Soɔŋaa

zoore vere, ka Soɔŋaa zoore kɔɔ eŋ Gboŋgbori nuuriŋ kye ka O zo kpe moɔ. Lenso ka Soɔŋaa zoore waa geraa le.

### **7. Badere Naŋ Da Boɔɔ Ka O Be Ziiri Ayi Wagre Boŋ Yeni**

A wagre da tara la ka ba di Zonbenti tigri, ka ka *Dagaaba* banaŋ naŋ maŋ di a tigri ŋa da nara ka ba di O yaga zaa. Badere da woŋ la ka paaloŋ ayi mine da nare la yaga zaa ka ba di Zonbenti telare. Badere da boɔɔ la ka O laŋne a tenne ayi ama, wagre yeni, a di Zonbenti, a woŋ noɔ yaga yaga le. Diibu yaga ane bonyuuri da na pore la a tigri zie. Badere da piili la vɔllɔ O nentaare. O da maŋ teere la O poɔŋ ka ka Zonbenti diibu da naŋ waa aŋa Zinyaa daare. A baaraŋ a bebiri da ta la ka ba maale Zonbenti tigri. Badere da teere la gaa toɔre, a iri sori na, O naŋ naŋ tu, ka a soŋ O, ka O woŋ noɔ yaga le, a tigri diibu bebiri, a gaŋ neɛzaa. Badere da de la miri naŋ e yɔɔɔ, a leŋ a miri sinsinlunsɔgaŋ, a viiri goleŋ O seɛŋ. O yeli ko la o bie kaŋa, Dare Kamombiri, ka O ti a miri, a tage gere ne a tenne ayi na kaŋa poɔŋ. Kye la yeli ko O bidɔɔ na kaŋa, Dare Benzɔŋ, ka O meŋ ti a miri piilun zie na kaŋa, a tagre gere ne a tenne na kaŋa poɔŋ. Badere da boɔɔ la ka ba maŋ tage O gaa kye ka O te di a tigri kye tage O gaa ne kye ka O la di a tigri wagre bonyeni poɔŋ.

A tigri naŋ da piili Badere bibiiri bayi na, da maŋ tage la a miri ne faŋa, ka O gaa kye la gaa kye. Le ka ba da tagra Badere te kpe wegyeŋ. Badere da be la tehele poɔ kye ka nee zaa da ba peele na de O yi a wombo poɔ. Badere da piili la ŋmeere kpelle, ka ba de O yooh! Le la ka Naŋkoɔra da nye Badere zitoore zaa, a da baŋ ka Badere be la yelen. Ka ba da naŋ tag la Badere ŋmaare, ŋmaare, bili, bili le. Ka Naŋkoɔre da zo ne gbɛ-tolon gaa Badere zie, te ŋmaa a miri ne O Naŋkoɔre soɔ, ka Badere le a teŋe ka O niŋe aŋa nee naŋ kpi. O bidɔba naŋ viri a miri kpale le, da kyeŋ la gaa a miri baaroo zie ka ba te kaa nye bone na naŋ da e ba saa/ba. Noba mine da tu ba la gaa ka ka ba te nye bone na naŋ e. Badere naŋ da la taa O faŋa na da kaa la O omeŋe ka o eŋa ziiri mine da foɔŋ. Vi da kpe la Badere, ka o da ba boɔɔ ka noba nye o faalon ka O da nyɔge tee do a te soŋle omeŋa.

### **8. Naŋkpaana, Dɔɔ, Waabo Ane Gyaŋgboŋa**

Saŋa kaŋa la ka Naŋkpaana da be be. O da noŋee O laŋpɛereba yeɛ, a da maŋ soŋna ba. Bebiri kaŋa ka O da yi naŋkpaan-wee. O da yɔ gaa zi toba, a wegyeŋ kye o da ba ko wedoŋa boŋ yeni gba. O naŋ da lee gere O yiri la ka O te nye bogi kpoŋ kaŋa poɔŋ; Dɔɔ, Waabo ane Gyaŋgboŋaa ka a da le gaŋ a bogiŋ.

Dɔɔ/Dau da la a dɛndɛn soba naŋ da sɔre sombo a Naŋkpaana seŋ. A Naŋkpaana da son O la ka O yi a bogiŋ. Waabo ne Gyaŋgboŋa meŋ da sɔre la Naŋkpaana ka o da iri ba a bogi-kpoŋ na poŋ. Kye Dɔɔ da yeli la ko Naŋkpaana ka Waabo ba taa delebo, bonso Naaŋmene pɔ eŋ O la, gaŋ a zaa Waabo e la bone a naŋ seŋ ka nee zoro O. “Gyaŋgboŋ eŋ”, Oo da yeli ko Naŋkpaana. “O waa la nee zuŋ naŋ dare O maŋ zuuro la kye agra duoro noba zuuriŋ.” Ne a yosāā yeŋe ama zaa Dɔɔ naŋ da yeli dogle Waabo ane Gyaŋgboŋa, a Naŋkpaana da naŋ iri ba la a bogikpoŋ na poŋ. Ba da puori la Naŋkpaana bareka yaga zaa ne O naŋ iri ba yi a bogi zuluŋ na poŋ kye ba kaŋa zaa naŋ taa nyɔvore a vooroŋ. Ba pole la ka ba na e la sonnoo ko Naŋkpaana bebiri kaŋa. Ba pāā da wele la taan, ka kaŋa zaa da gere O yiriŋ. Bebiri kaŋa ka Gyaŋgboŋ da lonni gaa Naŋkpaana yiri te puori O kye yeli ka: “Salima kuuri la ŋa; de a Salima kuuri ŋa ka a e bareka puoruu, fo naŋ da iri ma yi a bogi zuluŋ na po, ka N naŋ vooro.” Gyaŋgboŋ da lee zo ne gbetoloŋ gaa yiriŋ. A Naŋkpaana da ba baŋ ka a Salima kuuri e la a Naa yiri Salima na ba naŋ da zu.

A teŋe daa bebiri, Naŋkpaana da de la a Salima kuuri gaa ne a daa poɔ ka O koore a da ne seema ko O yiri deme. O naŋ da kpe a daaŋ O da wuli la dɔɔ kaŋa a Salima kuuri ka O kooro la. O da ba baŋ ka a dɔɔ na O naŋ da iri a bogi zuluŋ na po la. A dɔɔ naŋ nye a Salima kuuri O da baŋ ka a Salima ba naŋ da zu Naa yiriŋ kaŋa la. Ka O da e yeŋ yeŋe a taa a Naŋkpaana te gaa ne a Naa yiriŋ. Ba naŋ da ta a Naa yiriŋ, O da yeli la a Salima kuuri yeŋe ko a Naa kɔambeere kpeene. Ba nyɔge la Naŋkpaana gere a Naa yiriŋ. O da sɔre la ka ba ko O wagre fēē ka O gaa seŋeŋa kye lee wa. O naŋ da gaa te kpe a wegyeŋ a da e la seŋe ka O da nye la a Waabo na O naŋ da iri a bogi zuluŋ na poŋ. A Waabo da yeli ko O la: “N be la kye ka N de fo yi yeŋeŋ aŋa fo naŋ da de ma yi a bogi zuluŋ na po daare kaŋa.”

A Waabo da de la walēē ko O, kye wuli le O naŋ na de a laŋtaa ka tōɔ saŋnee waabo naŋ doŋ O. Waabo da yeli ko la Naŋkpaana le O naŋ nare O meŋa ka O dee O yi a Naa ne O kɔambeere nuuriŋ. O da yeli la ka: “N gere la ka N te doŋ a Naa bidɔɔ yeni na ka O kpi. Saŋa na ba naŋ laŋtaa zeŋ ka da di fo seŋe.” Waabo da yeli ko O la Naŋkpaana le O naŋ na e a de watēē saŋ ne a Naa bidɔɔ yeni ka O lee iri kūni poŋ. Waabo pāā da zo la wicoŋ le a te gaa.

A Naa yiriŋ, Naŋkpaana da naŋ ire soorebiri noore kye ka ba woŋ nee kaŋa ka O ŋme kpelle. A Naa bidɔɔ yeni na la ka Waabo doŋ. Ba da naŋ naara O yeley, kye ka O kpi. A Naa yiriŋ noba zaa da ŋmeere la kpelle, a konno yaga yaga le. A da ba koore kye ka Naa bidɔɔ yeni kũũ yeley laare te ta a paaloŋ na zaa. A Naa da kono la, a ŋmeere la kpelle yaga zaa. O da koŋ tɔɔ taa O meŋa velaa, O da be la wombo poɔ. A Naŋkpaana da yeli la yeley ka; “Ka foŋ biŋ noore ka fo naŋ iri ma la yi a sereɛ diibuŋ, N na tɔɔ siŋ la a Naa bidɔɔ, a kũũni poɔ, ka O lee voorɔ.”

A da ba koore kye ka ba ko Naŋkpaana sori ka O gere, ka O ba e yelfaa zaa. O da kyeŋ la te kpe moɔ poɔ. A da ba koore kye ka O lee yi wa ne a wa-tɛɛ. O da mare la vũũ kye de kubo ayi biŋ kpegle a vũũ. O da boɔɔ ka O dogle a tɛɛ doge a kubo zuŋ. O da de la wa-tɛɛ vaare eŋ a doge poɔ kye de kɔɔ eŋ a doge poɔ. Ba da nye la ka O naŋ wa boɔɔ ka O dogle a doge a kubo zuŋ ka O maŋ zuli la gaa ziyeni, ka a waa kpeɛŋa ka a doge are velaa a kubo ayi zuŋ. A Naa pãã da suore la ka ka O naŋ de a kubo ata soba eŋ poɔ, ka a koŋ soma be? Ka Naŋkpaana da yeli soŋe la ka: “ŪŪ, kye feroo la ka kubo ata soba waa minanfigi soba zuŋ. Ka le la ka wa-tɛɛ boɔɔ” Daa, daa le, ka noba da piilin sooro bamine; “Nembuo la a minanfigi daana ŋa?”

A da ba koore kye ka neekaŋa naŋ da bebe a gyamaa poɔ da tee O nubiri togle a dɔɔ na, naŋ e minanfigi yeley ko a Naa, a kyaare a Naŋkpaana. Ba da nyoge a minanfigi soba na, ba da ko O la, a ŋmaa O zuŋ ka O e a kubo ata soba, O zuŋ la ka waabo tɛɛ doge naŋ dogle. Naŋkpaana da dogle la doge a kubo ata zuŋ a maale a waabo tɛɛ. O da e la a tɛɛ eŋ a Naa bidɔɔ kuu nyobogri kaŋa zaa poɔ. A Naa bidɔɔ da vaa iri la a kuuni poɔ. O da voorɔ la, a taa nyovore. A noba da laara la kye yiele ne popeeloŋ, a paaloŋ na zaa poɔ. Ba da de la Salema kubo gyamaa ane kyootaare mine ko a Naŋkpaana, O naŋ da toŋ tonkpeene ka a Naa bidɔɔ lee iri a kuuni poɔ, a taa nyovore.

### ***9. Badere Ane Wekpaa Gyɛle***

Bebiri kaŋa la ka Badere ne o laŋkpeere, Naŋkpaana, da yi kpe moɔ naŋkpaanoo. Ba da kpaana la a te nye wekpaa gyɛle. Ba da bo la ka ba naŋ bare la a gyɛle ka wekpaa nye eŋ ka a waa yaga ka ba gaa te de a poŋ seŋtaa. A zinyaa daare, Naŋkpaana naŋ da yi naŋkpaano la ka O da yo gaa zie na ba naŋ da nye a wekpaa gyɛle, ka O te kaa nye, nee kaŋa tɔɔ gaa de a gyɛle. A da e la nomãã ko O, O naŋ da nye ka nee kaŋa de la a gyɛle zaa. Naŋkpaana da ban la daa daa le, ka Badere la gaa de a gyɛle. Naŋkpaana naŋ da lee

gaa yiriŋ, O da boole la O pɔge, a yeli ko O bon na naŋ da e. Naŋkpaana pāā da gaŋ gbiri la kye yeli ka O kpi la. O pɔge da yeli la ka a wekpāao gyele a Naŋkpaana ne Badere naŋ da nye daare kaŋa, ka anaŋ la so ka O sere, Naŋkpaana kpi. A yelseeŋa da yaare la te ta a paaloŋ na zie zaa.

A da ba koore kye ka Naŋkpaaa kūū yele kpe Badere tobo pɔɔ. Ka O da gaa ka O te peere baŋ bon na nanso ka Naŋkpaana kpi. Naŋkpaana pɔge naŋ da kaara a nye Badere la ka O da ŋme kpele ka; “Ooh! Nandaana Nse Badere, ka anaŋ wuli ka nimir yonŋ la ka Naŋkpaana da kaa ne, a nye a wekpāāo gyele, ka a le e kūū a ko Naŋkpaan-dɔɔ -yuori, wola ka a naŋ waa a ko nee naŋ gaa de a wekpāāo kyele gaane O yiriŋ.”

Badere naŋ da woŋ a yele baare, O da baŋ la bon na naŋ be a yeŋeŋ. O da piili la ŋmeere kpelle kye zo ne gbe-tolonŋ gaa O yiriŋ te de a wekpāāo gyele, a zoro, kyehmeere kpelle gere na te bie zie na a wekpāāo naŋ da nye a gyele eŋ. O da ŋmeere la kpelle ka; “Wooi! N naŋ ba ɔɔ a gyele. N sɔɔ la yaga zaa, N de la a gyele, a lee gere ka N te biŋ zie na N naŋ da de a.”

O naŋ da te ta a zie na, O naŋ da de a gyele, O da maalenŋ biŋ a la vella zaa. Naŋkpaana naŋ da baŋ ka, ŋaa eŋ, ka Badere lee biŋ la a gyele, O iri la a kūūni pɔɔŋ, a gaa te de a gyele zaa gaane o yiriŋ. A baaraŋ Badere da baŋ ka ba e O la yeŋ yele ka O lee gaa te biŋ a wekpāāo gyele. Noba da piili la ere Badere seaa, a laara. Vi da kpe la Badere ka O da zo kpe a die koŋkogri te sɔgle omeŋa. Ananso, a naŋ yi a daare na te ta zene, Badere maŋ sɔgle la omeŋa a die koŋkogri.

#### **10. Le Kuri Naŋ E Yɔɔ O Sane**

Bebiri kaŋa la ka *Kuri* da gaa Wɔɔ zie a te peŋ naadao. Kye la gaa Enne zie meŋ te peŋ a naadao kaŋa. O da ko la a naadaba zaa ayi ka O maale bagre ko O saakomma ŋmene. O da biŋ la noore ka O na yɔɔ la Wɔɔ naadao kye la yɔɔEnne naadao meŋ ko O, saŋa na ka O naŋ wa e O wee boma baare. A wagre naŋ da ta ka O yɔɔ a naadaba, O da de la miri yɔɔ naŋ waa kpeeŋaa. O da nyɔge la zie kaŋa gaa ne te ko Wɔɔ kye yeli:

“N boɔɔ la ka fo de a miri kpeeŋaa ŋa ka O leere a naadare zuŋ N naŋ da peŋ fo seŋ. De a miri taa, ka maanŋ wa yeli ka fo piili tagra a miri, tage a miri kpeeŋaa zaa ne fo faŋa zaa. A naadao waa la kponŋ. O da la de la a miri baaroo zie na kaŋa gaa ne te ko Enne naŋ

kpeere baa poɔ. O da yeli yeɛ na, O naŋ da yeli ko Wɔɔ. *Kuri* pāā da yeli ko ba la, ka ba kaŋa zaa tage a miri kpeɛŋaa. Ba da tage la, a tage, a la tage. Ba naŋ da tagra a miri kye ba nye bon zaa, ba da bare la nyelloo.

Wɔɔ eŋaa da nyagra ka O baŋe naadao wola la, a da waa kpeɛŋaa aŋa onaŋ, Wɔɔ. Ka a Enne meŋ da yi a koɔ poɔ ka O kaa nye naadao wola la, a waa kpeɛŋa te seŋ onaŋEnne. Ka a wɛdonne ayi naŋ da wa tuori taa, ba da baŋ la bon na naŋ da e. Ka *Kuri* da waa la sikyiri tage soba, ka O zuŋ e kuonaa, ka O e nyaane yeɛ, a belle ba. Ka Wɔɔ da pole ka onaŋ te nye *Kuri* daare kaŋa zaa ka O na neɛ O la a ŋmore bare. Enne eŋ da la lee kpe la a kɔɔ poɔ, O da ba yeli yeɛ. Kye O naŋ maŋ yi la a kɔɔ poɔ wagre, wagre, a boɔɔ ka O nye *Kuri*, a eŋ O beene.

### **11. Waabo Ane Zanzaŋa**

Saŋa, saŋa zaa la ka Waabo ane Zanzaŋa da waa zɔmenne. Ba da eŋa la taa, kye ere gyereme yeɛ kora taa. Bebiri kaŋa ka Waabo da boɔɔ ka O yɔ gaa ziekaŋa. O da yeli la ko O zomeŋa, Zanzaŋa, ko O yɔ gaa ziekaŋa kye lee wa. Zanzaŋa da yeli la, ka a sori waa velaa ko O kye la yeli ka: “Ta inni ka fo taa kyɔɔtaa naŋ soma a wa ko ma.”

Ka Waabo naŋ da yi O sori lee wa, O da ko la Zanzaŋa zupili. Zanzaŋa da puori O la barka yaga zaa ane a kyɔɔtaare O naŋ da koo. Zanzaŋa naŋ da de zupili vɔgele O zuŋ, O da seŋ O la velaa zaa kye ka O naŋ wa yagle tee zuŋ, a zupili maŋ yi la O zuŋ a le teŋe. Zanzaŋa suuri da iree la yaga le. Zanzaŋa da teere ka Waabo taa la a zupili wa ne ka O e O la.

Saŋa na Zanzaŋa na da yeli ka O meŋ yɔ gaa zie kye wa, Waabo da yeli ka, ka O naŋ wa lee waana yiriŋ ka O taa kyɔɔtaare naŋ soma wa ko O. Zanzaŋa naŋ da te lee wa yiriŋ. O da taa la belante wa ko Waabo. Waabo da see a belante kye ka a belante da fori le la teŋe bonso Waabo ba taa see ane parebie. Waabo suuri da iri la yaga. Waabo da gaa nyɔge Zanzaŋa a feere taa kye yeli ka: Fo taa la a belante wane ka fo e ma la bonso N ba taa see ane parebie. Le la ka Zanzaŋa yeli ko Waabo ka O da taa la zupili wa ko O ka O e O seea. Waabo ane Zanzaŋa da zɔɔ la taa yaga ka a ba zɔmennoo kpinni.

## **12. Nadaba Ata**

Saṅa kaṅa la ka nadaba ata da laṅ kpeere wegyeṅ poɔ. A da waa la zɔmenne. Gbeṅne meṅ da kpeere la a wegyeṅ. Wagre na ka gbeṅne da maṅ boɔɔ ko O nyɔge a naadare kaṅa ɔɔ, a nadaba bata, naadaare sɔglaa, naadare pelaa ane naadare zee, da maṅ zo laṅ la taa, a ti ba muno laṅ taa, kye ba zuri ne ba eele kyaare a gbeṅne. A gbeṅne da maṅ zo la dabɛe ka O zɔɔ ne a nadaba bata. O da maṅ bare ba la kye gere.

Bebiri kaṅa ka gbeṅne da gere te poɔge nuule bile bile kaṅa, “Tiitii,” a yeli yeɛ ko O ka: “N zomeṅa, Tiitii, N sɔɔ la, soṅ ma. N kpiire la ne koṅ a wegyeṅna poɔ. Nadaba ata yoṅ la naṅ be be a wegyeṅ kye N koṅ tɔɔ nyɔge a kaṅa ɔɔ.” Le la ka nuule bile bile na da yeli ka O naṅ soṅ O la ka O nyɔge a nadaba zaa ata ɔɔ. Zinyaa bebie saṅa, nuule da aga la gaa naadaare sɔglaa seṅ, saṅa na O naṅ da are O yoṅ, a te yeli yeɛ ka:

“Zaameṅ, N da woṅ la ka naadare pilaa ane naadare zee ka ba yeɛ yelɔfaare mine kyaare ne fo. Ba da yeli ka, anaṅ da ba e ba sombo zuiṅ, ka gbeṅne da naṅ nyɔge fo la ɔɔ. Ba da yeli ka fo waa dabɛe soba kye dire gbogbo.” Naadare sɔglaa naṅ da woṅ a yeɛ ama, O suuri da iri la yaga. Ka O da po ka O ba la taa yeli zaa ne a nadaba bayi na.

Kye ka nuulee bile bile, Tiitii, la gaa naadare zee seṅ a te yeli ko O, yeɛ na O naṅ da yeli ko naadare sɔglaa, ka le meṅ la ka naadare sɔglaa ne naadare pela yeli kyaare ne O. Naadare zee suuri da iri la ka O da yeli ka O koṅ soṅ naadare sɔglaa ane naadare pela ka ba zɔɔ ne a gbeṅne. Nuuli bile bile pāā da gaa la naadare pelaa seṅ a te e menaafigi yeɛ ko O kyaare ne naadare sɔglaa ane naadare zee. Nuulee naṅ da baṅ ka O tɔɔ la e ka weltaa be a naadaba ata seṅ, O pāā da zo gaa la gbeṅne seṅ a te yeli ka: “Nse Gbeṅne, N tɔɔ la wele ba taanṅ. Ba ba la laṅ taa noore yeni. Fo wagre la ṅa. Fo pāā naṅ tɔɔ nyɔge la ba kaṅa zaa ɔɔ.”

Nuulee naṅ da yeli yeɛ ama baare O da lee gaa la O kpe zie. A da ba koore kye ka gbeṅne yi boɔɔ a nadaba ata. Naadare pelaa la a deṅdeṅ soba O naṅ da nye. A gbeṅne zo gaa nyɔge O la. A nadaba ayi na da zagre la ka a soṅ de O yi a gbeṅne nuuri. A gbeṅne da ko la naadare pelaa, a ɔɔ tege kye de O kyelle gaa ne yiriṅ. A da ba koore kye gbeṅne ɔɔ a nene baare. Gbeṅne da la yi la te nyɔge naadare sɔglaa ko, a ɔɔ O zaa. A da ba la koore kye ka O la yi gaa nyɔge naadare zee ko a ɔɔ O meṅ. Ɔaa la bon na naṅ so ane bon na naṅ waa ne a nadaba bata naṅ da taa noore yeni koṅ ba nyɔvoe. Yelmeṅa la ka, ba maṅ yeli ka: “Noore yeni maṅ waa ne la arebo, kye weltaa waa ne la leebu.”

### **13. Baṅa Ane Gómṭeebo**

Baṅa ane Gómṭeebo da waa la zómenne. Ba da laṅ la taa zeṅ kye yeli yeḷe kyaare ne boma na ba naṅ naṅ ne boma na ba naṅ ba naṅ. Gómṭeebo da yeli la ka:

“Bon na, N naṅ ba naṅ la uuruṅ. Ka foonṅ ba e uuruṅ ka a kpe n nimie pɔɔ, foonṅ ane maanṅ naṅ waa la zómenne taṅ taṅ le.”

Ka Baṅa meṅ yeli ka:

“Bon na, N naṅ ba boɔɔ togtog zaa la ferebo. Ka foonṅ koṅ fere ma zaa da, foonṅ ne maanṅ naṅ e la zómenne, yi zene kye gere.” Ba naṅ da boɔɔ ka ba bare taa sori, a gaa ba yirinṅ la, ka Paanaa naṅ da soḡle moɔ pɔɔ a woṅ bone na zaa ba naṅ da yeli la, ka O loɔ biire ka a kyaare Gómṭeebo, ka le e uuruṅ kpeGómṭeebo nimie. Gómṭeebo da teere ka Baṅa la e a tenne ka a kpe O nimie. Gómṭeebo da ḡme la kpelle, ka O suuri da iri yaga le, ka O da yeli: “N ba yeli ko fo ka bone na N naṅ ba boɔɔ la uuruṅ? Fo na yoo la a ama sane.”

Le la ka Baṅa suuri meṅ da iri ka O yeli ka:

“N ba yeli ko fo ka N ba boɔɔ ka nee fere ma. N koṅ sage de a yeli laama ama fo seṅ.” A da ba koore kye ka zómenne bayi zɔɔɔ taa. Ba da zɔɔ la taa ka a te koore yaga. Ba zómennoṅ na da baare la daadaa le. Nembuo la da e ka ba zɔɔ taa?

### **14. Badere Naṅ Gaa O Dee-Saa Kuori**

Ba da moole la a toṅ yeli ka Badere dee-sāa kpie la. Aṅa saakom yeḷe naṅ wuli, feroo la ka Badere bo libie ane noba ka ba soṅ O ka O koṅ O dee-sāa kuori anaṅ seṅ le. Badere da boɔɔ la noba naṅ baṅ komkombie velaa ka O taa ba gaa ne ka ba te soṅ O koṅ a kuori. O da peere la lee a te iri Naṅmane ane Vulcanvuu, a taa ba gaa ne a kuori. Ba naṅ da ta a kuori zie Badere da ko la:

‘Mba woēē, mba woēē!’

Ka Vulcanvuu ko soḡe: “Kuvanka vanka vanka va.”

Ka a Naṅmane meṅ ko soḡe ka:

“Kulkuloo Kulkuloo Kulkuloo.”

A kuori kombo ŋa da e la yelseele ko a komkombo. Neezaa naŋ be a kuori zie da yeli la ka “gerebanye” Badere ane O taaba Naŋmane ne Vulcanvuu. Ka a kuori zie zaa da doona. Badere dee-yiri deme da nye la ka Badere ne Naŋmane ane Vulcanvuu seŋ la ka ba nyu kye di. Ba da taa ba la kpe ne die naŋ veele poɔ a te ko ba dāā ane seemaa naŋ soma, ka ba nyuuro kye dire. Saŋa na a kuori yiri deme naŋ da bare ba bayoŋ ka ba nyuuro kye dire la ka Badere da yeli ko o taaba na ka: “A noba saakom yeŋe, a paaloŋŋa poɔ wuli la ka a kūū bipoge sere e a seemaa di, a nye, a veele la bee a ba soma seŋ diibu.”

O naŋ da yeli a yeŋe ama baare la ka O eŋ ka Naŋmane ne Vulcanvuu ka ba iri yi yeŋeŋ a te kyelle. Badere da de la a seemaa di kyeɔɔ a nene zaa kye bare a kaba yoŋ a laare poɔ. Haligba, O da ba bare a diibu fee zaa a laa poɔ a seŋ saakommoŋ yeltare naŋ wuli. O pāā da yi la a die poɔ kye lare a die dendore. O da lee kaa la O taaba na kye yeli:

“N leŋ la a seemaa nye. A ba veele a seŋ ye diibu.”

Naŋmane ane Vulcanvuu da baŋ ka Badere de la nyaane a belle kye fuuli ba. Ba suuri da iri la yaga zaa ane Badere, kye ba di la kannyiri kye poɔ ka naŋ doŋre la Badere yaga ka O taa yeŋ. Ba naŋ da lee gaa a kuori zie, Badere da ŋme la kpelle:

“Mba woēē, mba woēē, mba woēē!”

Kye ka Naŋmane ane Vulcanvuu da ba ko soŋe O. Badere da la ŋme la kpelle kye O da ba woŋ yeli zaa Naŋmane ne Vulcanvuu zie. A da e la vi kpoŋ ko Badere bonso gyamaa da wa laŋ la taa ka ba kyelle woŋ Badere, Naŋmane ane Vulcanvuu kombo. Badere naŋ da wa baŋ ka O komkombie deme ba la laŋ ne O la ka O talla a boɔɔ ka O zo kpe moɔ poɔ. Le la ka ba da kara Badere kye ere O laara, ka O da zo kpe moɔ poɔ. Azuiŋ, Badere maŋ de la O digbogbo sanyoɔ.

### **Yeng-gaa-naa**

Saŋ kaŋ la ka naa kaŋ dan bibe baŋ da buola Naa *Tamaa*.

### ***Gyuuni ne Kurkuni***

Saŋa kaŋa la ka Gyuuni ne Kurkuni da waa bamenne. Ba da laŋna ere la ba yeli-la-yeli zaa. Balebo meŋ yoŋ gba naŋ da maŋ wa kpe a, a da maŋ iri kyole tu la taa goore, a na dolla a gbēē. Le ka ba kpeere lee ka daare kaŋ ka Gyuuni te eŋ o batuo ka ona Gyuuni ma kpiee la.

*Kuri* naŋ da wa woŋ a O batuo ma kuu a dɔɔ la O teeroŋ gaa tɔɔre. A e la a le bonso *Kuri* da ba baŋ lenɛɛ o naŋ na e a beele a O dɔɔ Gyuuni gaa ne a O tenga. *Kuri* da kontɔɔ age anga Gyuuni naŋ toɔna le. O da ba la taa kpɛde meŋ a naa da ne loore bee katakye bee aloopelee tikiti. Vi ba koora, kye O gooreɛ nyuu. Lenso, vi meŋ da ba sage ka *Kuri* te peng libie O dɔɔ Gyuuni zie a na gaa ne a Gyuuni ma kuori. Le la ka *Kuri* fãã kye pɔnne yeli na a yoŋ zie O tɔɔ nɔna yele kora o batuo Gyuuni.

*Kuri* da fanne la a yelwolaa nŋ O zung lee a wa te nye a noore. *Kuri* da yeli ko la Gyuuni ka O na leŋa la ona *Kuri* tuobu bing O dendɔtoling ka Gyuuni te de ne wɛɛ, ka ona *Kuri* meŋ pãã wa beere. Gyuuni da sage ne la a le.

A bebiri na ba naŋ da eŋ ko taa daare *Kuri*, da leŋ la a O tuobubing a O dendɔtoling. Fo baŋ la le *Kuri* naŋ e? O da kpɛ neere la a tuobu ziekaŋa. *Kuri* ba taa pokpelenkye. Gyuuni da gaa zele la *Kuri* tuobu na ka a waa zinzing le, kye ka O naŋ fãã kye de ne popeeloŋ. Gyuuni goore ne la tuobu na tasoga ka O pɔɔ sãã.

“Boŋ ne boŋ la ka *Kuri* leng eŋ O woɔ nŋa pɔɔ? O waa la zinzing le anŋa kolangkoloore ne gbeɛlkubo naŋ la ka O wuo eŋ laŋ taa leng. O bonsuuri la waa a tegrong nŋa?” *Kuri* meŋ da kpɛ soŋle la a tuobu pɔɔ. O da woŋ la a anŋ zaa Gyuuni naŋ yele. Kye moɔ ang e fabo, anga fanfammaala. Gyuuni da goore ne la a tuobu lee te ta soŋa bale O zaa. A fãã kye lee beɛ kpɛ zeng pikpɔga mine zu, a na penne belaa. A gang a naŋ da na waa O le ka a tuobu tegrong da ba sigi O engang le.

*Kuri* da naŋ e la ngmebo, tuobo pɔɔ. Ana la ka Gyuuni tasoga de tuobu na age ne. O da te ta la O tenga kye ka O zɔnŋ zaa baare baare. O da fããe la kye yeli ka, “Bonso ka kurkumo bonsuuri maŋ maaleng waa tegrɛ le? N na loɔ a la bare kye bɔ bonsuuri naŋ e foɔŋg seŋ ko O. N baleɛ la telare a tuobu ama tuobu enga.

Haaligba *Kuri* naŋ da be O tuobu pɔɔ kye woŋ le Gyuuni naŋ yeli, O da miiee la, kpɛkpɛ, kye o da ba haa noore yeli yeli. Gyuuni de la tuobu a deɛ da e siri naa vuuni a bare, kye ka teerong kaŋa la lee wa O. Fo baŋ la bon na naŋ laɛ? Aai! Zoma da kpɛ O la ka pɔge *Kuri* tɔɔ wa leng warbie mine yaga gulonsumm le a tuobu pɔɔ, a naa taa wa ko O ka a waa a O kolezare. A le na O da lee tɔng la a O dengneng teerong wolaa na, ka O na loɔ la a tuobo bare, kye ka O ne a tuobu zaa laŋ sigi ta tenga, kyaakyee, ne emmaarong.

Yeli-la-yeli-zaa da e la siri, ka nee-la-nee zaa meŋ pãã da zege tobo kyelle Gyuuni batuo *Kuri* naŋ naa kyeng wa ta kye ka ba pããuũ a kũũ. Ba kyelle la *Kuri!* A kyelle *Kuri* wẽ! Kye neezaa da ba saana meŋ. Ama zaa naŋ ere voore bee kyẽe a ziekaŋa tu be yi; kye ama zaa da e la balebo, kpale le.

A naŋ wa koore lee te ta taabo kaŋa kye ka *Kuri* naŋ ba saana la ka Gyuuni fãã kye yeli. “Tɔɔ, ka le ka te yuo a O tuobo nye bon na naŋ la be be.” Gyuuni e ka O loro a tuobo, ka *Kuri* zu la sãã a atuobu lambori kaŋa. Ōõ, N batuo *Kuri!* Ka le fo be la a tuobu poɔ wẽ?” Gyuuni la pe nimipeele kye soore Nɔmaa ne ennoɔ ne laare da kpe la Gyuuni telare.

“Ōõõ!” *Kuri* la soŋe ne vi le. “Aba! Kye boŋ moɔ eŋ la so ka fo baŋ peraa kye e ma le? A fo batuo ma naŋ kpi ka O teerong zaa gyere!” *Kuri* da naŋ suli ta O zu ne O vi. Le la ka Gyuuni baare lori a tuobu ka *Kuri* wa yi. Gyuuni da de la O kpangkpane kori ne O batuo zegeng. Gyuuni poɔ zaan da pele ne a O batuo naŋ be a O ma kuori zie, a na koŋle O taa ka O meŋ kpe noba poɔ, aŋ O bamine taa la O yeŋ yelmeŋ. A kuori yeltuuri zaa da kyen la a kyemmo; ka *Kuri* ne Gyuuni baalong maaleng kpe venvemeŋ.

Kye a Gyuuni batuuri mine naŋ da boora ka ba e *Kuri* la, ne O naŋ e a O babeẽ eebo na la ka ba da yiele yieluŋŋa ko *Kuri*.

“*Kuri* woo *Kuri!*”

*Kuri* da boẽ nyaane;

Gyuuni ma na O kpiee;

*Kuri* da ba taa kpede;

Ka *Kuri* e O bammo;

*Kuri* woo *Kuri!*

Nye bakyekamiribewoŋ!

Gyuuni la male k’o batuo la;

*Kuri* woo *Kuri*

*Kuri* wooso *Kuri!*

### ***BON NA NAI SO KA KURI MAI SOGLE O ZU***

Saṅa saṅa zaa la ka koṅ da le a tenne zaa poɔ. A koṅ da maaleng venveng saṅa diibu da kyebe zie-la-ziezaa; ka a noba zaa da te nḡmaara nyunno, a dɔng dɔng waa konii konni baale da tōō tōō le. A koṅṅa saṅa ka *Kuri* da bare O poḡe ne O bibiiri a yiriunḡ kye yi ḡmaa diibu boobo waaronḡ O yoḡ.

*Kuri* da yo dae la koore te kpe wee kye naḡ ba woḡ yeli. Le la ka O da naḡ yo daara lee a te daa uri bagbere kaṅa koɔ zaa naḡ da sere a nyonne. Le ka O da naḡ yo faara benee lee a te nyoḡe gbenḡegri duoro a te kpe taantee kaṅa, kpong zaa puli. O da e ka O gbolla kaara a tangaa zu ka woma la be luri luri zee le, a saṅa taambooma. Taambooma meḡ da nyu laare la a be zaa, sorototo. Tontɔbaa, ka polee! *Kuri* la age do a tangaa, le weloo! O da naḡ te nyoḡe la ulee ḡa e ka O miine ka biri-biri-biri, a taambooma naḡ lere daḡna taa. A da bere luree meḡ. Nyaabo yoḡ ka nee naḡ nye a gba kye nyonne baḡ ka a na waa la noo yogoko le. Kye N yeke moo koɔ gere yeḡ! Bogi kpong fululu kaṅa da be la taantee tengasoga zulgbaabo zie na naḡ kye kyuli sigre bagbeere seḡ. A taambooma O naḡ da miine ka a lere, a zaḡ da duoro daḡna taa sigre kpeere a bogi fululu na poɔ. *Kuri* wa te miine la a ulli baaraa soba, a paa e ka ka O suli kaa nye O tangema na naḡ waa yaga seḡ le. Ka maayee! A anaḡ yoḡ O naḡ dee da mii a partelonḡ na ka a le, la meḡ dee da duoro sigre ka O kaara lee ka a meḡ zaa te e a bogi wolaa na poɔ, le furub, furub, furub. *Kuri* eḡa zaḡ da kyere ne supēeɔ; ka O age sigi kyinni tantaḡ le, a ḡmore te tara bogi na see ka O sereḡ ta oḡ. O da waa la ngmongmolo le aḡa tuntur bogi. A naḡ da waa kuu ne baabo na, a koṅ wolaa na venvenḡ wagre, *Kuri* da nyee la ka iri ka ba daa loo see doo ka ba kpongno. O da kontoo venḡ a tangema na naḡ seḡ a le ka a we le, a bogiḡ, kye ka noba seere hoobelle ne koṅ yiriḡ. Le la ka *Kuri* beere tangema na boḡa te e bogi na fara.

A *Kuri* naḡ kpe a bogi ḡa poɔ, baḡna baḡna boḡ la ka O da nye a be? O da nye la kontombili mine a be. A kontombili da yeli la *Kuri* ka ba waa la entuuri deme, kye paa taḡema eḡ. A kontombili da la yeli poe la ka entuuri zuḡ la ka a da tu a bogi na, ka neezaa naa naḡ waa mii a taḡaa ka a lere duoro sigre kpeere a bogi poɔ ka a wuo di, a naa ta wono tuo bee dire a tola. A kontombili da soore la *Kuri* bon na naḡ so ka O ba toḡ taḡema bare kye beere a. Ka *Kuri* lee bigri a koṅ bale na to naḡ zeke a ba teḡa poɔ.

A kontombili naŋ da wa woŋ *Kuri* ne O yideme ne O teŋa deme kparee na la ka a sereŋ zo a nembraaloŋ. Le zuiŋ a da eŋ la noore ka a na ko la *Kuri* gaŋgaa. Ka ka onaŋ wa kuli te ŋme a gaŋgaa, ka bondirii patee na pore la a ba teŋa poɔ ka a noba di kpaare. A kontonne da sereŋ ko la *Kuri* a gaŋgaa.

*Kuri* da lee page kulee la ne eŋ-yuo kyelloo kaŋa naŋ ba gere O taaba tenne. O da poŋe la O ne O poŋe ne O biiri zaa eŋ die poɔ kyeŋme gaŋgaa na aseŋ a kontombili naŋ da wuli O le.

Pinting Pinting Pinting Pinting Pinting  
Pinting Pinting Pinting Pinting Pinting  
Pim Pim Pinting Pinting  
Pim Pim Pinting Pinting  
Pinting Pinting Pinting Pinting Pinting

Nimiri ne O poŋebo ka bondibeeme patee patee la peere laare a ziezaa: saatonŋ ne zevaare, kapala ne seŋkaā zeere, mui ka neŋkpoge mepoŋe a zu zaa, bensaabo, wurmo, perepere, parkpoŋa, kuŋkumo, ane amine na pelwelee le. A parteloŋna ba noe da kpe la kporee, ka ba faā zeŋ gbile-gbile le, a kyel. Belaa soɔ, ka ba enne kyelee; ka ba pāā piili dire ba dooga: tolmala moɔ bee tigri! Ba da seene seene la a diibu lee te tege ba la laara. Ba poore zaŋ da pele aŋa kyuupelaa. Ba mine gba da maŋ taa la ba poderee te zaara ne buapeele: ka a de a tegre. Ba naŋ yi zaa ba daŋ da di a bondinoɔ na taaba.

*Kuri* naŋ da noŋ mennoŋ kye waa nimirkonnyelee soba O da ba boora ka O dire O yoŋ kye ka O taaba voŋla kpolo. A le na O da te gbaale la a O tenga deme, yeŋ noba, zaa gaa ne a O yiri te manne a yelsee sirikiyi ŋa ko ba. A ŋaa zuiŋ zoŋkoɔ diibu saŋa zaa a teŋa na deme zaa da maŋ vigi la ne ba pare, a te tigi *Kuri* yiriŋ miloo ka soŋloŋ ba baŋ taa. Gbere neebo zie da maŋ kye be. *Kuri* pāā da maŋŋme la O gaŋgaa ne le naŋ seŋ ne.

Pinting Pinting Pinting Pinting Pinting  
Pinting Pinting Pinting Pinting Pinting  
Pim Pim Pinting Pinting  
Pim Pim Pinting Pinting  
Pinting Pinting Pinting Pinting Pinting

Ngaa zaa mañ waa ka a noba zaa ñmaa la vooroñ ne kyelloo. Ba mañ kpala nimie eñ a naa nye a seemaa waabo, kye a mañe ña ka ba ũũ la a ba nimie a wa yuoro ka a bondibeeme gyamaa na zaan da mañ di tege ba wa la tegebo zaa kye ka a bondirii paree nañ kpaare a yotegle ba poora. Ba koñ ne ba enne nañ da mañwa maa sigi to ba zokporee ba pãã da mañ lee kuli la ba yie ne popeeloñ nañ taa gyereme yaga le kora *Kuri*. A nañ da waa a ñaa *Kuri* da ba sagra O gañgaa na enña. O da yoglo O la aña ka bilee bee noogyele la. O da mañ wa ñme baare la zaa ka a bondirii wa pore, ka ba dire ne gañyinni kye ka O lee taa a gañgaa kpe te segle neñneñneñ, o gado puli.

Ba soğlee monce! Sooba meñ ne O sooloo koo kye dakumoñ mañ ko O. *Kuri* bie, bibil kyelaa kaña, daare kaña deene la a wa tasoga nye ka O kekebuulun loore kyebe a benee O nañ da deene. O teeroñ zaa nañ da yi eñ O eña na O da iri tori la O yoñ yo boora ziezaa. O da bo la a O loore ña koore telare kye nañ be O boobon. Le la ka O fãã kyekpe te yo muuli *Kuri* diganaa po. Òò! Yele ba wa! O te e ka O muulo *Kuri* gado puli ka *Kuri* gañgaa na la be soğle. Koñ meñ da kpe la bie na telare. Lenso O da boore ka diibu yi a gañgaaa po ka O di. Ma a gañgaa la ka O saa mañme ka diibu pore laare a ziezaa ka noba di kpaare bare. A leda venee la ka O yo fonfana ziezaa, a boora a gañgadabili. Ah! O nañ da ba nyere a gañgadabili O da fããe la kyeñmore kpe korodie po, ka so la be; ka O na, O de so na. Yele na wa! O da ñmaa la a gañgaa pũò, a naa de a diibu yi ne O po. Kye a baa da ba taa zoore. A O saa nañ da mañme a gañgaa ka seemaa pore tantan le, lenso ka O teere ka a seemaa be la a gañgaa po tegle tegle.

Too, ka zie wa nyaa, ka ñmena puri; ka zoñkoo diibu ta. Ateña noba da yaã waduo lagre tobo kyelle a woñ yeli. *Kuri* te dere O gañgaa na ka O lambori kaña fogfogaa, a gane nañ kye yi kye ka O lee datogi. *Kuri* da eñ la faña kye mañ zing gañga kpoore na, a gañ lenee o nañmeere o a daare zaa. O nage la gañgaa na a gbere bowola na zaa O nañ mañ kuori O, kye ka liglig: a diibu da ba la wa togtog gba, le la a naa wa pore. A noba zaan da ñmaa vooroñ kye ponne poore. Ba ninni da ba la are velaa. A noba nañ da pe ba poore a pegle ne noore waana na wa di a tun to ogi bare kye la di. Boñ yeli la wa ña! *Kuri* nañ wa nye ka a yele ere gyemegyeme le kye ba wara yelgbala, a seemaa nañ da ba waana zuiñ na, O da ban ka yeli la guuli ziekaña.

Ana la ka *Kuri* yeli ko a noba nan pɛgle a bondirii nɔre kyeli ne ka ba kyelle O a be ne O zu. O da yelle la aɲa ona la taa yelzaaa faɲa, ka O ban la bence O nan na te nye ganɲga paalaa lee wane, ka ba nye diibu di kpaaare bare. Le ka O yeli kye e ka soɲɲaa ko O gbɛe: a ta kpe, lee-lee, lee, O nan da zoro kye sigre a bagbere. O nan te ta, O ba do a taɲaa gbɛ kye ka taɲema le verɛverɛverɛ, a teɛpare zaa. A *Kuri* la mii a be? Daare zaa la ka a taɲemaa na da le-le ganɲ ganɲ a teɛpare ka O te pɔge. *Kuri* ne O nyaane, O da kaale la a taɲaɲ lɛrri na zaa te eɲ kontɔmbili bogi na pɔɔ, kye pare-tu tantaɲ le. O da ɲmore kpe kyinni la a kontɔmbili kyaaraa pɔɔ, a ba puori a sere gba kye yeke: *Ããã*, le kee waa! Zeneɲeɲ, a yeneɲ kontɔmbili la zu la n taɲema. Zeneɲeɲ, N yãã do mii la n taɲaa wonɲ tuo, kye kee meɲ e anee kye zu wuo a zaa. Ye ba ban ka a taɲaɲ tekponɲa pɔɔpɔɔreduobu waa la tuo be. Kye a ulli lonnoo ne a miiu eɲ!

A kontɔmbili kaɲa da ɲmaa soɲge ka, kye N meɲ teere ka daare zaa taɲaɲ kora la a ama! Aɲ na sage di a? Fo soɲraa la! Wuo fo boma yi ne tantaɲ le. *Kuri* nan banɲa ne a noba nan tigi O yiriɲ le kyelle a diibu ganɲaa, pamaaraa da kyebe ka O na sigri omeɲa kye soɲre a ganɲaa ne gyereme. “Ko m ganɲaa panipana ka maa eɲ gaa, kye ka n suuri ta iri! Page foɔɔɲ le!”

A kontɔma da lee yeli ka “Tɔɔ, ka anan hɔɔ waa le, nye a ganɲaa!” A kontɔma da zeke la ganɲaa ɲa kponɲ kaɲa ko *Kuri*. A ganɲaa ɲa eɲ da waa la kponɲ, pel-pel-pel, ganɲ a deɲneɲ deni na a kontɔmbili nan da ko O. *Kuri* pɔɔ da pelee la telare ne O nan da nye a wolonɲ na kye bo ka ganɲaa la. O teeronɲ, pɔɔ, O naa lee kuli te faa la O zu. *Kuri* nu nan waa kpe ganɲaa na, O da ba la ɲme logi togtog. O nan da lee kuli O ba kpe die gba kye tonɲ ka ba lee yɔ digi boole a noba wa lanɲ taa. Ba mine nuuri da yooree la ka ba bare kyelloo kye wele lee kuli ba yie ne ba koɲ. A noba nan lee wa tigi ne ba nambonɲonɲ na *Kuri* da yeli ka, “N taa la ganɲaa wane. Ye e ka te pɔge bini kye di doore. Naa zaa waa ka ba ɲmaa gyili la a ganɲaa, logra ka ba koɲ nyarbaraa na na maa la. Pare-banɲ-yele le, *Kuri* do la a ganɲaa, a manɲ ziɲ, a ziɲ, a la ziɲ na faɲa bee ke suuri pãã la ka:

Bintim Bintim Bintim Bintim Bintim

Bintim Bintim Bintim Bintim Bintim

Bim Bim Bintim Bintim

Bim Bim Bintim Bintim

Bintim Bintim Bintim Bintim Bintim

*Kuri* ne O noba pãã da kpa la nimiiree eŋ kyelle ka seemaa na wa ka ba vôle. Ba miné gba da maŋ pɔɔ teere la a bondinɔnaa na O naŋ na di yeŋe, a vôle nentaare kare. Ka ba mine meŋ da zehŋmeere nokpeene ne a diibu anaŋ naŋ soma bee noma gaŋ a taaba. Ba berewommu na wagre la ka ba da wa baŋ na bere ka sibie la pilli pɔge ba dayeni, a boŋra. A da waa ŋa taŋgɔɔ pɔɔ na: ka ba da yɔ zoro wollo a pine ne gbere. Be mine da tasoga ba la baŋ benee ba naŋ na zo tu, a pãã deebonna tonno. Zagla zaa suuri da maŋ iri do te fogle la kɔkɔreŋ. Ka N ba ɔɔɔne kye nyeereɔne bini! Ba ninni naŋ wa velle saŋa na a sibie domino naŋ da e zɔzɔ, a noba nukuni kye e *Kuri* zuŋ le kɔɔɔ, O naŋ kye kɔrakɔɔɔ, ka a zu iri vūū le pogee. A ŋaa dee, da e ŋa a neŋasoba tēe wuli la O taaba na: ka ba zaa te pilli pɔge *Kuri*, a kora O kyekɔkɔkɔɔ kye kora taa. Ba mine gba da maŋ te bo la *Kuri* zu fãã kye ka ba nuuri ŋme taa kpala; ka zagla maŋ la lee e ka O ba kyelle. *Kuri* zu da dgole la kporma, a mii O zaa tontonton. Teeronŋ kaŋa da wa kpe O ka O pããnyoge a O zu toore eŋa O pegerɔɔ, a faare omeŋa ka O zu voore. “Aaa! Bonso ka N ba banŋa ne a ŋaa saŋa zaa kye veŋ ka ba ko ma doŋronŋ le. Banaŋ mine naŋ da boŋra a *Kuri* zu ka ba kye a kyekɔkɔkɔɔ da ba la nye O kye. A noba bama mine da are koge la *Kuri* gbili le, kye ka O meŋ toore O zu a O eŋ gaŋ ne taŋ O noore. Wagre na *Kuri* naŋ da ba la wono neezaa doone bee vooronŋ, O da teere ka ba zaa kuulee la; a pãã lee iri O zu a O pegenŋ na pigri nye a zie naŋ da doo laŋ taa kye tasoga lee e samama le.

Dayeni pogee! Ka kaŋa meŋ la tuuli ka kaŋa meŋ la la le, ka O nyoge taa le. Nimiridendeŋe see(nimirine O pogebo) ka *Kuri* zu zaa yãã da la dogle la kporma ne a kyekɔkɔkɔɔ naŋ pire taa le. Tontɔbaa, ka o la lee nyoge O zu toore eŋ, a gbore ne O kontee gaŋ ne suuri. Nensaala velaa maale de doŋ. A kyekɔkɔkɔɔ naŋ da dogle *Kuri* zu, ka O toleo tolebo na la veŋ ka *Kuri* baŋ O zu toore-emmo. Lenso, *Kuri* maŋ la wa e ka O nyere neezaa a nyoge O zu toore eŋ O pegenŋ gaŋ taŋ ne O noore, ne dabēe. *Dagaaba* maŋ loo la ba sekpogre ka ka foŋ ba tɔɔ sooba, ka fo maŋ soŋle la fo bigbaane. Le naane ka a *Kuri* yeli ka a O ba taa ũũno la so ka O maŋũũ omeŋa poge ne, O vore saŋa.

### **DONNE PAALON**

Samparonŋ kaŋa la ka donne yonŋ da taa a paalonŋ kpeere. Daare kaŋa a donne zaa da kpe la kpaaronŋ. A da eŋ noe ko taa ka ka a se gaŋga kponŋ naŋ ba gere O taaba tenne. A donne da boore ka ka anaŋ maŋ wa laŋ taa a naa see, ka ka ba maŋ ziŋ ona ka a tendaa zaa laŋ, ka noba paree logra. Le yonŋ la da naa maŋ veŋ ka paalonŋ yuobo deme baŋ ka ba seere la ba paalonŋ pɔɔ. A donne zaa pooreŋ da pele ne a yelveele beŋa. Le la a wonŋ tuo lee kye

nɔrɛŋ wa se gaŋgaa na baare. Yeli naŋ pãã da zeŋ ba nimirin la lenɛɛ ba naŋ ba maŋ e ka gaŋgaa na ta a seere yeŋe.

A gaŋgaa ŋa tuogaabo yon da la taa ba la kpe ne kpaaron. Ba da zeŋ kann la onansoba naŋ la na tuo gaŋgaa na gaa ne. Ana la ka Wɛnaa wa pɛŋ kye yeli ka a ba poɔ onan naŋ ba veɛɛ, a ba taa ɔŋ-ɔɔba la na de a yeli. Wɛnaa naŋ wa taan ŋaa baare, ka a ziezaa e kyer-kyer-kyer, aŋa dakyernɔguu naŋ kpe maale poɔ. A da e ŋa neɛzaa da ba la voora a teŋa zu, bonso kaŋa zaa da ba yi a poɔ. Zagla zaa da kono la omeŋa kale: ba tɔɔ wa teere ona.

Le la ka ba pi ne poore zeŋ ne ba saazukuuri na taa lee ka ŋmaana wa ban guu kye tuno O nooreŋ ka “Maa eŋ kontɔɔ a gaŋgaa tuo.” Neɛzaa da ba haa noore yeli ka ŋmaana la na tuo gaŋgaa na; kye ona meŋ tɔre ŋmaana la da kaa O nimie logoko na yeɛ, a bo ka ona edaa meeron naŋ ba veɛɛ donne zaa poɔ la ka ba gyeɛɛ yeɛ. A ŋmaana dabɛyeɛɛ ama da eɛɛ la ka a donne zaa te gaŋ teŋa ne laare.

### ***BADERE YELIKPE NE YELIYI***

Daare kaŋa la ka Badere da e ka O na gaa la O dɛyiri. A wagre na O pɔge nubie da sɔɔɛ la ka O taa gaa ne O saayiri, a bie areyiri. Badere da ba la taa dondiraa zaa O yirin. O da ba la taa lie meŋ. Ana zaa la ka o da yããmaara a nyaane a le. O naŋ da te ta a O dɛyiri a O dɛpɔge da eŋ o la gyereme na naŋ seŋ ne dɛɛmɛ. O da ko la Badere dakyage ka O zeŋ, ka O ɔŋ koɔnyuuri ko O, kye te de dããɔ wa biŋ pora kora O kye kpe te do daŋaa. Kye Badere meŋ naŋ da eŋne omeŋa yeɛ be na a bo ka neɛlanɛzaa de O la ka O e nensaala tegron naŋ taa zegron, O bo ka kpala la ka ba na tɔ ko O, a ko noɔ eŋ. O ba yiri pãã la ka O gaa be? O dɛpɔge meŋ da ba Badere teeron, kye meŋ viiri saakpommu zugozugozugo biŋ, ka O kpe taa ne saalommaana zeere. Ōɔ! Fo maŋ e ka fo taa tara ne a noore ka a sare sigi dayeni, le fulee. A nekaŋa, zaa! O da nyere a la le dire O yirin! Kye wa yi yeŋe ka ‘ooo’ ere. Tɔɔ! Dɛpɔge de la saakpommu na wa tegle dɛɛɔɔ. Ka Badere yeli ka ka kafala da la yaa, ahãã; ka kye saakpommu eŋ O na veŋ la. Dɛpɔge poɔ da ba pele kye O da ba la taa eebo zaa O naŋ na e. Lenso, O da lee yeli ka:

“Ka le fon kpe gan le ka bie baguo ka te fanne te nandaare nye. Pampana na en zie faa so baare la: nezaa kontoo yi gaa we te iri waare wane ka ne malmal ka a yi seema dabuo ka saana di kye gan. Lenso, koo kpe gan son ka bie.” Na sa na la ka Badere pa da nye ka O nenfenoo be polkakeere na en o la yele po. O da bala te laara ne a kon.

Le la O kpe te gan a nmeere o gyenyeny, lenne o nan na e ka zie vele O wicou. O da wa ba na ka O dakyelee ka na la; a yeli O ka ba bi O la keonsori. A na da la Badere sori ka O e eebo ka na faare omena. Teeron ka na da wa O la ne le O nan na e. O da kpe la a koonsodie, a ba yagre a O bonsuuri zaa kye kala a koo waara omena lan ne a bonsuuri zaa. Kye O nan da e O nyaayele ba poe a koonsodie dendonore na, a O dakyelee na, bibile ne O nanyazaa, da nye la le Badere nan ere ka a ba tu sori; ka O poe na goma. “Ye wa nye yelkana! A saandoo la ba yagre a O bonsuuri kye suoro ne a koo. Ana la ka Badere deere poe ne a O poe nmore wa yi, ka le; ka O poe yeli ka: “Badere, wola ka fo ba yagre fo bonsuuri kye lan suoro ne a koo?” Ka Badere nye sori leema O nyaane ka O da ba ba na ne bon na O nan ere.

“Oo, nye N da yinne la le. A zene zaa moo, N de yinne la yeli-la-yeli zaa. Pampana la ka N pa lee teere ka N ba kyiri saakpomu ne saalon zeere, kye da boora naa zagre kye gan kon. O pa da yagre la a O bonsuuri kye baare so a ko. O wa baara ka O saakpomu na la ka ba lee de a tgle O. O da legre legre o la won O noo gan a kapala O nan da na di gba. O e ka vi kye kpi ne moora be. Ka fon wa ba yeli kpe, a sen ka fo la ba yeli yi men.

### ***GYAN-GBOD NE KOLAA***

Yiri kana la da bebe ka Gyangbonni ba pooo O po, a de man dooo a yiri zaa an meere boma welle deene. Kye a man wa gaa ka a deene zaa ka Kolaa men vare nyoge kan a te oo. Le la ka gyangbon dakore iri boole a gyangbonni zaa lan taa, a yeli ka wola ka ba na e, ka a Kolaa ta koora ba, a sana a popeon zaa bare. Le la ka gyangbon na zaa man yeli O deme, ka a ba tu, ka na yeli ama ka a ba tu. A taa lee ka a gyangbon polle kana wa vaa iri kye yeli ka ona ba le ba nan na e le ka ka a Kolaa ta la pooo ba koro. Ka gyangbon dakore soore ka bon yeli la. Ka a gyangbonni zaa pa lo tobo kye kyelle. Ana la ka a gyangbon polle na yeli ka ka banan len gbelme yere a Kolaa ka O na man waana zaa ka ba won a gbelme konni a zo kpe bogri. Ka a gyangbon dakore na deri gaa te zen kye yeli dabalakala. Ka a eebo de la le. Ka O dan ba won a yen yele sen ama, O nan

woŋ. Le la ka a gyangbon dakore yeli kye pãã da gbelme a zege tee tɔgle a gyangbonni zaa, kye soore ka a buo soba la na de a gbelme ŋa a yere a Kɔlaa ka O na maŋ wa waana ka a zaa zo kpe a bogri. Ka a gyangbonni za e ligiligiligi. Ka O la soore a le ne O zu, ka a zaa e kyẽẽ. Ka a gyangbon dakore la soore a bota soba a ba woŋ yeli. Le la ka O yeli ka yeŋe yeluu waa la mɔɔ ka kye a eebo maŋ waa tuo.

### ***NAAZO ANE NYERA NOKPEENE***

Saŋa kaŋa la ka Naazoo ane nyera ŋme nokpeene mine. Ka Naazoo da wa yeli ka O na eŋ da noŋ ka tenge O sãã, ka nobaa zɔɔ taa, a ŋme taa ko ka zẽẽ yi ka O na nyu a zẽẽ. Ka lenso, ka ona eŋ zie, ka tensãã see la temmaale. Le la ka Nyera yeli ka Naazooŋma la zirii. Ka a noba pãã na ko la taa baare ka O nyu a O zẽẽ baara, kye daŋ koŋ la nyu zẽẽ bee? Kye pãã yeli ka temaale la see tensãã, ka bonso, ka doba ane poŋeba zaa bebe yaga, ka a doba maŋ ko kye ka a ba poŋeba ere neere zu a maŋ wuo kpa kye O meŋ Nyeraa ane O poŋe ne O biiri meŋ wuro dire.

Le la ka nokpeene ŋa gaa toore zaa, ka Nyeraa wa yeli ka a Naazoo eŋeŋ ka O e ka ba gaa te soore Naanmen nye, ka tensãã la sereŋ see temmaale, bee ka temmaale la see tensãã. Ka ba pãã gaa te ta ka Naazoo daŋ soore Naanmen a yeli ka Naanmen veŋ ka a tenge sãã ka ona Naazoo maŋ nyu zẽẽ o poŋe. Ka Nyeraa meŋsoore a Naanmen ka o veŋ ka teŋe maale ka ona Nyeraa meŋ maŋ wuo zoŋ kpa koreba ne ba poŋeba nee zu.

Ka a Naanmen woŋ a Naazoo deme a woŋ a Nyeraa meŋ yeŋe a de a zaa. A ba koore kye ka Naanmen veŋ ka zoore le a teŋe poɔ, ka noba ko taa yaga laŋ taa, a duo ziezaa, ka naazoore poore zaa pãã peŋe. Le la ka a naazoore pãã gaa te le laare a kũũni na zẽẽne zaa nyuuro. Ka kũũni noba te waana a nye ka naazoore melle page la ba kũũni a nyuuro zẽẽ. Ka nee kaŋ deŋ iri O logo zoore vane a naazoore mine wage. Ka mine kpi, ka a egre, kye ka a mine gbere gbere. Ka Nyeraa gaa te nyoŋe a naazoo na nanŋme ne o a nokpeene gbere poɔ vuuro. Ka a Naazoo lee soore a Nyeraa, ka O ba, ka boŋ la, ka O baŋo, kyela nyoŋe O gbere vuuro? Ka a Nyeraa yeli ka ona eŋ ba nye zoŋ zene a na wuo nyeraa di. Kye taa O bon gaa te di. A Nyeraa deme kpe la kye ka Naazoo deme kyebe. Temmaale sereŋ see la tensãã bonso, noba yaga maŋ kpi la tensãã saŋ ka koŋ wa. Temmaale deŋ see la tensãã pelengpeleng.

### **BODAA ANE KUNTUNG**

Daare kaṅa la ka bodaa meṅ yooṛṛṛṛṛṛ moṛ a wa bere ka kutung la boṛṛṛ nene a wa sãã O zu, a deenmore puori bodaa: ‘Boṛṛṛ nene a wa sãã kaṅ zu fo yaane we.’ Ka bodaa meṅ sage: ‘Yelfaare ba bala a daana yaane la.’ Le la ka kutung yeli ka ona la ka bodaa to, a naare gaa ka O te nyoge bodaa, ka bodaa muri kye ka kutung gaa te ḡme kpokpore le a oṅ uuronṅ kalekalekale. Kye la gbaale iri wa bodaa eṅe, ka bodaa la muri bare kye koṅ ka mhee, ka kuntung la gaa toore kporoto. Le la ka a kuntung yṛ naare a bodaa lee ka O zoro beele lee a te kpe tuu kaṅa, ka kuntung meṅ tu kpe. Ba kpeere wa baara ka gbeṅne ne O poge la gaṅ a tuu poṛ. Ka kuntung and bodaa fãã kye are ka ba polle zaa pãã teere duoro saa. Ka a gbeṅ-daa soore bodaa ne kuntung: ‘Wola la, ka N ne poge baale gaṅ ka ye wa seṅ te guṛ poṛ le? Ka a bodaa ne a kuntung are miine. Le la ka a gbeṅne yeli ka aṅ na bo O poge po-beeme tii. Ka bodaa yeli ka yelmeṅe eṅ la ka a kuntung yeli, ka kye a tii yelee waa la tuo zaa. Ka a gbeṅne yeli, ka O yeli ka O nye. Ka bodaa yeli kuntung gbe-kpoṅ nene la maṅ poṛ danyage mine poṛ ka a tii de. Ka gbeṅne yeli ka a yeli moṛoṅa, ka kuntung nããne doṛ, kyeṅmore gaa te bere kuntung gbe-kpoṅ nene a de ko a poge. Ka a poge de soore bare, kye yeli ka ṅa ka a dee see O la. Ka a gben-daa la gaa te bere a kuntung tere, ka a poge la de vole kpalpa. Le la ka a gbeṅne e lee a te baare a kuntung, ka bodaa yeli ka ka O yi te bo a danyage wa baare maale a tii, kye yi a te zo kuli. Kye ka kuntung eṅ yelee baare a tuu poṛ be. Yelfaare sereṅ ba bala a daana.

### **VAGAVIGE**

Saṅa saṅa zaa la koṅkoṅ kaṅa da bebe, ka O noba zaa kpi baare, kye ka O da ba la taa doṛṛṛ zaa ka O na maṅ soṅ O. Ka koṅkoṅ na dee sereṅ da waa laadime soba. Ka kangkang kaṅa meṅ pãã da bebe, a meṅ woṅ zorkporo, a peele a koṅkoṅ yi-gbunno gbunno na, ka nuuli waana dire.

Le la a koṅkoṅ na da maṅ kpulkpul yi te gaṅ a kangkang na pare, ka nuuli waana dire ka a kangkanga woṛṛṛ mine poṛṛṛ lere ka O meṅ wuro dire. O meṅ diibu zaa dee da la a kangkanga na woṛṛṛ, bonso nuuri kyebe ka O na maṅ ko a meṅ nye duubu. Le la ka O ere lee ka daare kaṅa ka nuule kaṅa a wa dire a kangkanga na kye poṛṛṛ boṛṛṛ a koṅkoṅ, ka O meṅ wuro dire lee a wa te tege, a lee gaa dele a kangkanga. Ka a nuule soore O: ‘N ba bonso ka fo maṅ gaṅ a kangkanga ṅa pare tegtegle.’ Ka a koṅkoṅ yeli: ‘N noba zaa la kpi baare kye kyere N yoṅ, ka N koṅ toṛ di boma. Lenso ka N maṅ gaṅ a kye a wuro a nuuli kangkanga kyeere ama dire.’ Ka a nuule sooro O: ‘Ka Mãã maalefo, fo meṅ

na maale ma la bee fo na sãã ma la? Ka a kɔngkɔng fɔɔre dagbegle, kye yeli ka O dan koŋ sãã a nuule na da.

Lɛ la ka a nuule na yeli: ‘Vagavige.’ ka kparre ane wagyerre ane zupile, nooteere, dɔɔ eŋe peeme zaa ane dage bere a sigi wa le. Ka o la yeli: ‘Vagavige.’ Ka wiri pella sigi kyinni, ane a wiri peeme zaa. Ka O la yiri: ‘Vagavige’. Ka yiri kyigri kakye, O kpoŋ kye O velaa meŋ. Ka a nuule na la yeli: ‘Vagavige’. Ka bipɔɔ ane pɔɔsarre la da taa sigi wa le a neere nafinni, ba veele mŋ. Ka fo maŋ belle pɔɔbile a deɛ kyeli, a belle pɔɔsarre ka zeere ko fo nu pɔɔ. Lɛ la ka vagavige de a bonsuuri zaa ane dage bere a ko ba. A la vagavige nii, peere, boore, kpinni, noore, naaŋmen naŋ bare bon zaa, a ko a dɔɔ, kye pãã yeli ka O noba la a ba zaa, ka kye ona a ba naa. A vagavige ko O la a pɔɔsarre mine meŋ ka ba waa a dɔɔ mengɛ pɔɔba. Ka a yiri zaa pãã deɛ pa ne noba a dɔɔɔɔ sogesoge, sogesoge sogesoge. Ka a vagavige pãã la vagavigi gobg kpoŋ kaŋa ka O are a dendɔre pɔɔ, O maaroŋ vii meŋ kye veeleyaga a gaŋ teere zaa.

Ka vagavige pãã yeli a dɔɔ ka O na nye la O gyele, a wege biiri a ging na zu, ka kye O toɔ dan wa veŋ ka O noba kyeere a gong bee a wa iri a O biiri togitogi zaa. A dɔɔ da sage la vagavige yele a pɔ ka O dan koŋ e le zaa. A dɔɔŋa da di la noɔ lee a wa te inne ka O da wa la kɔngkɔng birme. Ka a vagavige pãã nye O gyele a wege a biiri a gong zu a eŋ tilinto ka O yaala. A vagavige da maŋ kpe la wee wire a boɔɔɔ diibu waana koro a biiri.

A dɔɔ kɔngkɔng naŋ lee solle, a lee noba soba sereŋ da dire la noɔ hale bebiri zaa. Ba da maŋ deɛ doge la dãã a ko neme a laarae ziezaa. Too, a ta sogo ka a pɔɔɔ mine zeŋ a gong pare a dire diibu, ka a vagavige biiri dɔɔ selme eŋ a diibu pɔɔ, ka pɔle kaŋ gaa laŋŋma ne a diibu te di ka kpememe hale a noma gaŋ la tamaleere. Ka a banang naŋ da laŋ dire na ze a diibu moŋ taa. A le la ka ba iri kpe de lee a yi wa kyeere a gong na a na iri a vagavigi niiri na seɔɔ. Ka a gong wa te lere see, ka tiligto kong boole a vagavige: ‘Vagavige’ wooi. Vagavige, a vigevaga. Ba kyeere a gong vagavige, a vigevaga. A na ko fo biiri, vagavige, a vigevaga...’ Ka a vagavige te woŋ a, leeege vagavige, vagavige, vagavige, a wa ta a yeli ka vagavige. Ka a gong lee are O aro na. Lɛ la ka vagavige yoɔɔ boɔɔ o biiri diibu na, ka a pɔɔɔ meŋ kyeere a gong tegtegle, ka a tilingto meŋ kono boole a vagavige tegtegle, ka a te koore. Too, a taa lee, ka daare kaŋa ka vagavige pãã bo diibu a te gaa toore buni buni buni, ka a tilingto la koŋ boole gber bota fãã, ka vagavige ligiligiligi. Ka a gong e see a te le korototoo. Ka a pɔɔɔ zo ta iri a

vagavige biiri a sɛɔɔ, kye zen zenmeere ba welle. Ka vagavige wa te taa ne diibu a kaa kaa lɛɛ. O soore la a dɔɔ ka O pãã maale O la bee O sãã O la? Ka a dɔɔ ba taa noore a na yeli yeli zaa. A parelaleng na zaa poɔ ka a vagavige dee yeli: ‘Vagavige.’ Ka a dɔɔ la lee kɔngkɔng. Ka O la yeli: ‘Vagavige.’ Ka yiri ne a noba na zaa ne ba boma na zaa dee baare. Ka a vagavigi la yeli: ‘Vagavige’ ka a kɔngkɔng gaa te le a kangkanga na ne O zu pare kpulkala, a lee kaa zie monɛɛ monɛɛ. Le la ka a vagavige pãã yeli O: ‘Pãã gaŋ a kye ka a nee kaŋa la wa maale fo ka: N nye.’Kyege O bone a te gere ping, ping, ping.



### Appendice III : Fiche d'enquête

1. Nom	
2. Age	
3. Sexe	
4. Village	
5. Profession	
6. Qu'est – ce qu'un conte ?	
7. Depuis quand avez-vous commencé à relater des contes	
8. Qui vous a inspiré le talent d'un conteur reconnu ?	
9. Est-ce qu'un conteur est synonyme de menteur ? (a) Oui ou non ? (b) Expliquez-vous la raison pour ta réponse	
10. Quelles sont les différents types des contes ?	
11. Combien de fois contez –vous par la semaine ?	
12. Qui sont les gens qui constituent ton audience ?	
13. Y-a-t-il des contes composés uniquement pour un groupe de gens ? Oui ... non....	
14. Si 'oui', expliquez-vous	
15. Si 'non', pourquoi ? Expliquez-vous	
16. Quel est le temps propice pour dire les contes ?	
17. N'est-il pas possible de dire le conte en plein jour ? Oui.....ou.....non	
18. Si « oui », dans quelle circonstance ?	
19. Si 'non' pourquoi ?	
20. Est-il possible pour un individu de se servir du conte comme un parable ou pour exprimer un point de vue ? Oui Non (a) Si 'oui', pourquoi ? (b) Si 'non', pourquoi ?	
21. Est-ce qu'il existe un proverbe dans un conte ?	

22. Qu'est-ce qui distingue le conte de l'histoire ?	
23. Qu'est qui distingue le conte de la tradition ?	
24. Comment est-ce que les contes se disent chez-vous ?	
25. Est-ce que vous contez par âge ou à tour de role ?	
26. Peut-on composer un conte soi-même ?	
27. Avez-vous jamais composé des contes vous mêmes ?	
28. Connaissez-vous quelqu'un d'autre qui compose des contes ?	
29. Pourquoi y-a-t-il plusieurs variations du même conte dans les communautés <i>dagara</i> ?	
30. Comment peut-on décrire l'attitude des jeunes vers l'art de conter aujourd'hui ?	
31. Est-ce qu'il s'agit seulement du divertissement quand on parle des contes ?	
32. A votre avis, que peut-on faire pour encourager l'art de conter parmi les jeunes d'aujourd'hui ?	
33. D'ici vingt ans, pensez-vous que les contes vont continuer à s'épanouir ou ils vont disparaître ?	
Merci	



## Appendice IV : Un entretien avec un conteur

### Entretien avec Chipson Chimbu

#### Un conteur agile/animateur des contes à Radio Upper-West.

1. Nom : Chipson Chimbu
2. Age : 55
3. Village : Charia,
4. Profession : Animateur / cultivateur.

#### français :

5. Qu'est-ce qu'un conte?

Asani : Un conte est une petite histoire imaginée, crée par nos aïeux pour nous divertir. Il se raconte dans la société qui l'a vu naître.

6. Depuis quand avez-vous commencé à relater les contes

Asani : J'ai commencé à conter depuis mon enfance. Il y a de cela très longtemps. Quand j'étais à l'école primaire on m'avait surnommé « maître des contes » En ce temps-là l'art de conter faisait partie de notre emploi du temps. Et c'était mon moment préféré. Bien que je, ne sois pas fort en d'autres matières comme l'anglais et les mathématiques, personne ne pouvait m'égaliser quand on en venait aux contes

7. Qui vous a inspiré le talent d'un conteur reconnu ?

Asani : La troisième et la plus jeune des trois femmes de mon père. Elle s'appelait Sapokma. Elle est décédée récemment. Cette femme était excellente quand il s'agissait des contes. En effet, elle avait un recueil inépuisable. On dirait qu'elle avait fréquenté une école construite uniquement pour enseigner les contes. Chaque soir, après le dîner nous nous rassemblions devant sa porte pour l'écouter conter. Elle avait toujours de nouveaux contes à nous raconter.

#### Dagaare :

Bola sinsilū?

Silma ila yeli kōgihi mwaha tin a baalimine aŋ di bahiti, ka niezaa maŋ kyeliha

Bo wagri in daŋ piili sinla

Man piili silma kōhe yega a piili mbibilé Saŋa zaa waana ŋaa tindabi saKuri biihi da buōla ma la silma naa. Ama nda ba baŋ hu leŋ kye silma ysng ntō dab a kyibe

Aŋ da wuli si l ma ?

Mba pōgi bile unaŋ da puō ti ma mine bayi puoŋ. It yuori da la sapokma, Uŋ gbi ba Kau hi, u da ban la Silma jamaa Ū da l ye W o nie aŋ. Daa silma sukuu bēo zaa zimaar i ti da maŋ laahie taa ū dēo zinuoŋ. Kuu sinli kuti kari woŋ.

8. « Nous » dans ce contexte veut dire « les enfants » dans la famille ?

Asani : Non ! tout le monde, y compris les femmes, les jeunes hommes et les jeunes femmes dans notre concession.

9. Qui sont les gens que les contes divertissent ?

Tout le monde ; les enfants et les adultes même les vieux ; tous.

10. Vous avez défini le conte comme une petite histoire composé par nos ancêtres pour nous divertir. Dites-moi, le divertissement mis à part, les contes jouent-ils d'autres rôles ?

Oui, on a toujours beaucoup à apprendre des contes. Par exemple, les contes nous apprennent que, celui qui ne se comporte pas bien sera puni pour ses méfaits et celui qui se dit plus intelligent que tout autre finit bien souvent comme l'Araignée, par devenir idiot. Il ya toujours des leçons à apprendre des contes.

11. Quel est le temps propice pour dire les contes ?

Asani : C'est toujours le soir, quand tout le monde retourne du champ ou du travail.

12. N'est-il pas possible de dire le conte en plein jour ?

Asani : Non, ce n'est pas normal ; c'est, contre nos mœurs. Le jour tout le monde se rend aux lieux de travail et personne ne reste à la maison. D'ailleurs, c'est interdit de conter l'après-midi.

13. Pourquoi?

Asani : Les aînés disent que celui qui dit les contes l'après midi va apporter des malheurs à la

A Bibili bi?

Ai, niezaa, pɔgiba, aning a bi pɔli bilii, anin agri kaŋa da o bera.

Nuŋ bobo ka Sima ŋa Maŋ Veŋ ka ba puo pela?

Niezaa : dab a pɔgeba bibilii nuŋ nyaa hi niezaa !

I yeliyeng ka silma l ye yeltarihi ti nabaali mine aŋ maali kuti, ti maŋ di pela ninŋ Ti numbié pu a numbi pe li ŋ bii ?

Lɛla. Tizaa. mmaŋ daahi ye la ja maa yi a silma ŋa puoŋ. A silma ŋa may wuliti ka ka inaŋ ira yeli bébe, kye aniŋ abaahũ zaa ye la maŋ pagii. ka inang mbuora numbi you gaali kye a baaha maŋ leola zɔli.

Bo wagri yeŋ ma sinla ?

Zimaari bii zisuɔri, wogri ni nieo wa

Nie kuŋ baŋ sinli mwinto – toriŋ?

Ai, le ba ira. Ana wagri gha niezaa ba maŋ tsi déoũ. Agba la lye sinli mwin ton toriŋ

Bon veŋ aŋ i kyihée. ?

Numbera yeŋe ka adaana na waane yela ayiring bii u na zomiŋ bii una bɔrɛɛ mɔɔ puoŋ a daan kunla ban yiri sori

communauté. En plus, le transgresseur va devenir aveugle ou va s'égarer dans la brousse pour toujours.

14. N'est-il pas possible pour un individu de se servir du conte comme une parable ou pour exprimer un point de vue, même en plein jour ?

Si, il s'agit d'une affaire sérieuse. Mais ce n'est pas toujours le cas. Ce genre des contes servent comme des proverbes ou des énigmes à l'auditoire.

15. Qu'est-ce qui distingue le conte du proverbe ?

Le conte c'est une histoire fausse composé pour nous amuser et ensuite, pour nous instruire à bien nous comporter. Le proverbe est une phrase courte qui exprime un comportement humain.

16. Est-ce qu'il existe un proverbe dans un conte ?

Asani : Mais oui, même que l'on peut commencer un conte en citant un proverbe ou citer un proverbe à la fin du conte pour le résumé. Souvent, les deux marchent ensemble

17. Qu'est-ce qui distingue le conte de l'histoire et la tradition ?

Le conte est une histoire imaginée mais il comprend des leçons à enseigner. En plus, Il' divertit les auditoires. Le conte est souvent simple et tout le monde ; les enfants les femmes et les hommes peuvent le dire. Mais l'histoire est un événement qui avait eu lieu dans le passé qui est très souvent racontée par les aînés. La tradition est l'ensemble des moeurs ou les manières de vivre d'un peuple.

18. Comment est-ce que les conte se dit-il chez-vous ?

C'est toujours le soir lorsque tout le monde se réunit au foyer après le travail du jour. Après avoir pris le diner, les enfants commencent par les énigmes, puis

Nie kaṅa kun ban di silma adi bigihi nin ye la mwinanṅ?

Amanṅ tuonṅ ila le. kye wagri zaa maṅ naani Ana mine taa silma ni maṅ ila wo lu go bii loba.

Bo nwelihi silma aninṅ lugo taanṅ?

Silma il a yela tina baali miné an' mali bahiti tin maṅ di daahi ni yeṅ anin a oela ni ti umbie. Lugo iye yeli nwaha ang wuli bi ba maṅ yeli G kyaanṅ nin sala numbie

Lugo, maṅ tuonṅ biyé silma puonṅ?

le la I na baṅ piiée sinsiiluu anin lugo Bii akyela ka asinlu baaha, ka i lo lugo a maṅ la taa a tséne

Boṅ welihi silma aninṅ sankankori yela anin lasiri yela taanṅ ?

Silma ba lyel. Miihi kye maṅ wulo numbà awo bibilii yeng. A maṅ la pelee numbie Bii poga, daba niezaa na baṅ sinlinṅ. Kye sankakori ye la ila yela ang daṅ l wagri faarang. Ka numbera maṅ yela kuro nuba lasire yela ila yela bii biga baṅ maṅ tu a maali yelitarihi

Wala baṅ maṅ sinli ye yirinṅ?

Zimare ka niezaa wa yi toma awa deo. Ka ba naṅ wa di siima baahi A zaga bibilii maṅ piili loore loba. Ka biela wa puo, ba pile

les contes suivent. Peu après les femmes et les enfants intéressés les rejoignent. Quelques fois, les enfants et les femmes venant d'autres concessions proches les rejoignent. On raconte jusqu'à ce que les petits, c'est-à-dire les plus jeunes aient sommeil. Leurs mères se retirent au lit avec eux. Mais s'il y a des funérailles ou quand un membre de la communauté agonise, on est défendu de conter car l'affaire de chacun est l'affaire de tous.

19. Est-ce que vous contez par âge ou à tour de rôle ?

Asani : Non, cela, ne dépend pas de l'âge. Pourvu qu'on soit prêt à conter on se laisse la parole, peu importe l'âge du conteur, qu'il soit un enfant, une femme ou un homme. Mais d'habitudes, un bon conteur fait l'unanimité et et bien souvent, on lui laisse la parole.

20. Peut-on composer un conte soi-même ?

Oui c'est possible. Après tout, si nos ancêtres n'avaient pas composé ces contes, peut-être nous n'aurions pas de contes tels que nous les avons aujourd'hui. Et pourtant ils étaient des êtres comme nous le sommes. Mais ces contes doivent se conformer à la tradition.

21. Avez-vous jamais composé des contes vous même ?

Non, Je n'ai jamais essayé de le faire.

22. Connaissez-vous quelqu'un ou quelqu'un d'autre qui compose des contes ?

Je ne connais personne. Mais ce que je cherche à dire c'est qu'il est possible de composer des contes, pourvus que ces contes soient aussi intéressants et instructifs que les contes de notre patrimoine. Ils doivent se conformer à la tradition.

silima. Ba ma mine aning wagri kaŋ a ba ba mine maŋ wa puoŋ. Zak zaala biihi maŋ tuoŋ wa puoŋ. Ba maŋ sinlii lee ka a bi bilii wa piili gb. hé. ka ba ma mines a maŋ diba kpe na ti kyieli. a biihi kye ka nieŋ. Wag bi ba ba maŋ sagi ka ba sinli

Numbera maŋ piili kye ku bibilii bii ye maŋ sinla kyiraŋ ?

Ai, niezaa na' baŋ sinliŋ. Kainaŋ veŋ ka ba wo l kɔ kɔ ri bii ka l baŋ silima nɔɔhi a tuoŋ sinli ka nuba puo peli, ba na vemij ka lsila.

E na tuoŋ malee emeŋa silma?

Abakari, ma tinabaali mine miŋ da ila ninŋsaali ba wo ton ũũ kye a sinyeŋ ka a silma. Da kyaahi ti paalũ yelitarihi sɔriŋ. ka a pagi ka silma dab a kyibé. ziné ŋa béuŋ ti kon taa silima aNamaŋ sinla.

E daŋ maalee emeŋa silma?

Ai l ndaŋ ba é le zaa.

E baŋ la nie kaŋa bii nuba aŋ maali silma?

Ai, len yeng mba baŋ. kye mbuoŋaŋ kaŋ yeli ka nuba na bang maalee ba miihi silma kye a sinyeŋ ka a hi silma gheŋ sɔriŋ.

23. En racontant un conte est – il possible de faire ou d’ajouter quelque chose pour le rendre plus intéressant que l’original ?

Oui, l’art de conter c’est l’art de plaire. C’est – à dire c’est savoir plaire à l’auditoire. Il faut que le conteur Sache mimer les personnages comme *Badari* l’araignée ou *Nama* l’hyène. On peut aussi exagérer ou même ajouter des péripéties pour le rendre plus intéressant. C’est cela qui fait la différence entre un contour agile et un contour ordinaire.

24. Pourquoi y-a-t-il plusieurs variations du même conte dans les communautés *dagara*?

C’est parce que les contes appartiennent à tout le monde ; n’importe quelle communauté *dagara*. A sa manière de proférer ; les contes. Il ya des gens qui cherchent à embellir les contes afin de les rendre plus intéressants. Et ce qui aboutit aux plusieurs versions du même conte.

25. Comment peut-on décrire l’attitude des jeunes vers l’art de conter aujourd’hui ?

Le temps change. Aujourd’hui les choses ne sont plus comme elles étaient autrefois. Vous savez que de nos jours il ya plusieurs moyens aussi bien que choix de divertissement ; la télévision, le cinéma, le vidéo, le disco, le football, pour n’en citer que quelques- uns. On ne peut pas blâmer les jeunes si les contes ne leur disent rien.

26. Est-ce qu’il s’agit seulement du divertissement quand on parle des contes ?

Non, comme j’ai déjà souligné, on peut en apprendre beaucoup de choses ; tout le monde, surtout les enfants s’instruisent des morales des contes

Ka inuŋ wa sinla silma, Imaŋ tuong puo la yel kaŋa aveŋ unŋ numa agaa uŋ da wo le ni?

Yelmeŋa la. silma n oŋ ahi ni le ni i maŋ tuoŋ sigibi l kəkəri, a tōchi *Badari* bii *kontoma* bi igbegni. ka a l nuba nōo. I maŋ tuo kōghi a yela mine bii a mwaa biela puo. Anaŋ wel ha nie aŋ silmaaninŋ nie aŋ namg daaha taan

Bon veŋ ka siling bagna maŋ taa ukpari kpari daga paalū ŋa puoŋ ?

A muni la ŋa. silma lye nie zaa buūhū niezaa, dao, pōga, nūn nyaahi, bibili, niezaa buūhū la silma. Nūba mine maŋ buo ka ba silma numa gaŋ bataa mine silma A zuŋ baŋ maŋ mwaa puo. Awo le ni manturu aŋ yeli baahi panpana panpana ŋa.

Wala tin a Baŋ tuoŋ a bigihi zinébiihi a di kyaahi ti silma lonborinŋ ?

Ziné ŋa béo yeltari hi Silma da ila numbi peli būūhu. Kye ziné numbi peli buu hū bié yega, TV Video ciné dance football. Azaa mbibé ku ziné ŋ a biihi. Nie Zaa Kuŋ baŋ paam ba

Numbi peli yeltarihi yoŋ la ka silma maŋ kuro bi ?

Ai, Awo maŋ dan yeli ni, Silma maŋ tuoŋ vemiŋ ka noba, ti di ka bibili a daahi yeng yi a lomborinŋ

27. A votre avis, que peut-on faire pour encourager l'art de conter parmi les jeunes d'aujourd'hui ?

Asani ; Je pense que ce sont des gens comme vous qui peuvent le faire. Vous m'interviewez aujourd'hui sur des contes de notre patrimoine parce que vous avez pris conscience de l'importance de ces contes. Si vous arrivez à les faire comprendre que les contes sont toujours importants et qu'ils contiennent plus qu'on ne s'en aperçoit peut-être que les jeunes vont commencer à les apprécier. Quand je faisais l'école primaire dans les années 1960, le cours des contes figurait sur notre emploi du temps. C'était mon, moment préféré mais aujourd'hui, je ne pense pas que cela soit le cas. Je prévois qu'avec la réintroduction des cours des contes dans nos écoles et avec le soutien et l'encouragement des gens comme vous, les contes verront de nouveaux jours ; Grâce au programme de l'art des contes abrité par radio Upper-west dont je fais partie, beaucoup de jeunes dans cette région ont commencé à apprécier les contes populaires.

28. D'ici vingt ans, pensez-vous que les contes vont continuer à s'épanouir ou vont-ils disparaître ?

Les contes ne mourront jamais. Il est vrai que leur popularité diminue au fil de temps mais avec les efforts faits par des gens comme vous et le programme des contes abrités par Radio Upper West, les contes vont continuer à vivre.

Merci

Il n'y a pas de quoi

A la prochaine fois

Itieha puon, bo tin na ban I a ven ka zine na bihi, bipola anin pogsari hi a leo buora ti nabaali mine yeltari hi naawo silma ?

Ntiehen Ka yeminé taa nna ban suŋ ka bambana na bihia ban ka ti nabbali miné silma na taa la tona Mma da gara sukoo wagri ni Ba da man vemiŋ tin sinla a Primary school puon. Yela minga la mala. Yeli la na. A radio Upper –West ang l eo Veng ka nuba ma sinla a wo mam mam gaa tisinli na sugnaŋ Ka panpana na bihi, pogsarihi anin bipola leo daaha ti paalũ silma na.

Ayi naa a di gara youŋ lizari puon, itiehi Ka silma na la biben?

Silma dan Kun gbi zaa. Silma ysitarihi tege kye a kuŋ gbi ye miné taa ang kpe a puon na aning radio upper-west. na vemiŋ ka silma bibe

Yaani

Yaani kyi bé

Béo Kanŋ la lala.