

ETUDE DES CHANTS DU KURUBI DE KONG : CONTEXTE D'ENONCIATION ET ENJEUX SOCIETAUX

INTRODUCTION

Le kurubi est un vocable complexe dont l'étymologie convoque les mots *koro/kolo* (*amour*) et *-bi* (*déchet*), termes akan, précisément *anufom*¹ de Kroumania². La formation du mot s'explique selon deux facteurs sociolinguistiques. Le premier est un phénomène d'alternance vocalique où *koro* devient *kuru*. Le second, selon Diana Rey-Hulman³, est d'ordre social ; il résulte des différents contacts des *Anufom* avec les *dioula* (*dozo* et *marabouts*⁴), à la belle époque du prosélytisme musulman, où le *kurubi* intègre d'autres faits culturels et linguistiques. Ainsi, le terme *korobi* se confond avec le *kutubi*, mot *dioula* d'origine arabe. Dès lors, *kurubi* s'interprète comme la détérioration de l'amour, le dépit amoureux. Le *kurubi*, relevant d'un phénomène de relation interpersonnelle, est d'essence sociétale et sociale. En effet, le *kurubi* influence la société dans son organisation et dans son fonctionnement par les chants et danses qui célèbrent les faits socioreligieux. Le *kurubi* en devient un rituel de fin de Ramadan en remplacement du *mingari*⁵ chez les *dozo*.

Le *kurubi*, à Kong surtout, est l'apanage des femmes qui produisent des chants pendant vingt-septième nuit du Ramadan. Par métonymie, ce rituel finit par désigner cette nuit sous le nom composé *kurubi-su*. Les chants de *kurubi* sont émis selon des modalités d'énonciation particulières qui doivent être examinées à la lumière de la théorie générale de l'énonciation au sens de Benveniste⁶.

Cet article se propose de décrire les indices formels d'énonciation des chants du *kurubi* afin d'en révéler les enjeux sociétaux et les motivations religieuses. Pour y parvenir, il faut s'interroger sur l'articulation de ces chants avec la vie sociale et avec le phénomène religieux.

¹ Anufom ou Anoufo dont une partie émigra au nord du Togo pour former aujourd'hui les Tyokossi de Mango (N'Zara).

² Kroumania : Est du pays Agni en Côte d'Ivoire.

³ Diana Rey-Hulman, Signification sociale d'un rituel féminin : le kurubi chez les Tyokossi du Nord Togo, In *Journal de la société des Africanistes*, 1975, tome 45 fascicule 1-2, pp. 19-36.

⁴ Autrement désignés *karamoko* à Kong.

⁵ Terme *dioula* désignant l'acte de boire pour rompre le jeûne.

⁶ Selon Benveniste « Tout **énoncé**, avant d'être le fragment de langue naturelle que le linguiste s'efforce d'analyser, est le produit d'un événement unique, son **énonciation**, qui suppose un **énonciateur**, un **destinataire**, un **moment** et un **lieu** particuliers. Cet ensemble d'éléments définit la situation d'énonciation. » In Benveniste (E.), *L'Appareil formel de l'énonciation*, Langages 217, 1970, p.12.

En quoi les indices d'énonciation des chants peuvent-ils révéler l'organisation d'une société telle que Kong ? Quels intérêts revêtent le *kurubi* pour la communauté ?

Nous répondons à ces préoccupations par la description des formes discursives des chants du *kurubi*, extraits des *Annales de l'université d'Abidjan* de Jean Dérive, avant d'en déterminer les enjeux sociétaux.

I. PRESENTATION DES CHANTS DE *KURUBI*

Le mot *kurubi* est paronyme de *kutubi* (Cf. *supra* p.2) avec lequel il forme une paire minimale à travers l'opposition des phonèmes /R/ et / t /. Cette description lexicophonologique permet de mieux évaluer l'influence linguistique des Dioula, fortement islamisés, sur les rites du *kurubi* et leurs appropriations par la population de Kong particulièrement. Les modalités des chants en font une catégorie de la littérature orale. En effet, les productions des chants obéissent à des procédés spécifiques où deux chanteuses entrent en interaction avec un chœur de femmes formant un cercle. L'étude propose deux chants produits par Managama saganogo et de Manugu Baro et recueillis par J. Dérive⁷. L'extrait ci-dessous est de Manugu Baro. Il traite de la rivalité entre les femmes dans les foyers polygamiques :

Le duo :

Gbabugu ra gbabugu ra musori ya shya gbabugu ra

Dans la cuisine, dans la cuisine, les femmes sont nombreuses dans la cuisine,

Ko man di bye ra

L'affaire n'est pas bonne pour toutes. (Tout le monde n'a pas la faveur des choses.)⁸

Le chœur :

gbabugu ra musori ya shya gbabugu ra

Dans la cuisine, les femmes sont nombreuses dans la cuisine,

Ko man di bye ra

L'affaire n'est pas bonne pour toutes. (Tout le monde n'a pas la faveur des choses.)

⁷ J. Dérive, *Annales de l'université d'Abidjan*, série J (Traditions orales), tome II, 1978, p. 90 et pp. 98-99

⁸ C'est nous qui traduisons.

Le chant de Managama Saganogo est à l'origine un chant de mariage, *konyon donkili*. Il est entonné pendant le *kurubi* pour sa vertu éducative et sa fonction de cohésion sociale. En voici l'extrait :

Furu kè musori
 Mariez-vous, femmes,
 Furukè musori koni masa na taga ko to ari ma o
 Femmes mariées, peut-être que le seigneur vous pardonnera !
 Furukè bagari
 Vous qui arrangez les mariages,
 Ko ara Furu kè dyamari
 (il faut) que vous mariez tout le monde.
 Furukè musori koni masa na taga ko to ari ma
 Femmes mariées, peut-être que le seigneur vous pardonnera !
 Furu musori
 Femmes mariées
 NKo ara Furukè musori
 Je vous dis de vous marier, femmes,
 N'flan musori koni masa na taga ko to ari ma
 Femmes de ma promotion, peut-être que le seigneur vous pardonnera.

II. DESCRIPTION MORPHOLEXICALE DES CHANTS DE KURUBI

Le premier chant est composé de deux couplets qui sont émis par un duo et repris en écho par le chœur. La reprise de (*Gbabugu ra*) par le duo en est la variante. Les premiers vers se composent des nominaux *gbabugu* (*cuisine*), *musori* (*les femmes*), d'unité prépositionnelle *ra* (*dans*), et du prédicat verbal *ya shyā* (*sont nombreuses*). La structure du vers présente le schéma de l'encadrement du nominal et du verbe (*musori ya shyā*) par le locatif (*Gbabugu ra*). Cette combinaison dans le chant se prête au jeu de permutation des groupes fonctionnels *Gbabugu ra* sur l'axe syntagmatique pour obtenir les mêmes effets :

gbabugu ra₁ musori₂ ya shyā₃ gbabugu ra₄
 Dans la cuisine, les femmes sont nombreuses dans la cuisine,
 gbabugu ra₄ musori₂ ya shyā₃ gbabugu ra₁
 Dans la cuisine, les femmes sont nombreuses dans la cuisine,

La syntaxe du premier vers est une structure symétrique qui, du duo au chœur, offre un parallélisme syntaxique et sémantique. L'effet induit est celui de la répétition, de la redondance, consistant à mettre en saillance la pièce aménagée la cuisine. Celle-ci, contrairement à la chambre, n'est pas partagée avec l'homme. C'est donc une exclusivité féminine dont saisie requiert une lecture en profondeur.

Le deuxième texte comprend trois couplets qui sont chantés tels quels par un duo et repris entièrement par le chœur. Le lexique et les morphèmes du chant de *kurubi* sont le reflet d'une sensibilité profane (exhortation au mariage) en relation avec une promesse divine :

Femmes mariées, peut-être que le Seigneur vous pardonnera !

Cet énoncé a pour variante :

Femmes de ma promotion, peut-être que le seigneur vous pardonnera.

Ici, la tradition relevant du profane est en accord parfait avec les recommandations religieuses à travers le champ lexical du mariage. En effet, le répertoire lexical est investi des mots de même famille mais de catégories grammaticales différentes : *Mariez-vous*, *mariées*, *mariages*, *mariiez*, *marier*. La prédominance des verbes dans cette énumération s'interprète comme une actualisation de procès selon des modalités impératives (*Mariez-vous ; je vous dis de vous marier ; il faut que vous mariiez...*). Le déverbal *mariées*, employé comme adjectif qualificatif, ce morphème décrit le statut matrimonial recommandé par Dieu (le Seigneur) qui a une récompense pour toute personne soumise à sa volonté (... *masa na taga ko to ari ma /... peut-être que le seigneur vous pardonnera !*). Le pluriel dans le substantif « *mariages* » dénote une universalité reprise en écho dans le *dioula dyamari* (*le monde*). La réitération fréquente du mot mariage est assortie d'une promesse divine.

III. ASPECT SOCIÉTAL DES CHANTS DE *KURUBI*

Le style provient de la culture et d'une couche sociale, produit de la division de la société selon le sexe. L'on y compte des jeunes filles vierges (*sunguru*), les enfants de sexe féminin (*denymuso*) et des femmes mariées (*musofuruni*). La modalité d'élocution⁹ chantée, évoque la polygamie. Ce caractère sociétal est marqué par le lexique hypoculturel de *gbabugu*, littéralement la « case de la cuisine ». En effet, dans la polygamie, les femmes

⁹ Dans le contexte de l'oralité, l'élocution est en nette conformité avec la réalité linguistique puisqu'elle allie, dans un plan général de l'expression, mode d'expression et mode d'articulation. Celle-ci est une dimension extrêmement importante voire indispensable de l'oralité parce qu'elle se reconnaît à la voix constitutive de l'identité du locuteur.

partagent le *gba* (la cuisine) et, implicitement, le lit conjugal. Elles peuvent être deux, trois ou quatre pour rester conforme au précepte islamique. La lexie *shya* (nombreuses) traduit également la réalité polygynique. Mais il faut aller au-delà de cette première lecture pour comprendre le sens connoté de ce vers, car le chant du *kurubi* n'est pas « un discours de *kuma gbè* » (la parole claire). En conséquence, *gbabugu*, par synecdoque et par métaphore, dénote l'organisation de la famille dans la société *dioula*, particulièrement celle de Kong. Tel est la signification, le *koro* de *Gbabugu*, allusif au régime de la polygamie ainsi consacré par l'Islam. La polygamie telle que présentée, ici, est dévoyée de la justice, condition édictée par le Qur'an, au regard du deuxième vers :

Ko man di bye ra
Tout le monde n'a pas la faveur des choses.

L'expression « *tout le monde* », anaphore lexicale de « *femmes* », les femmes qui ne jouissent pas des mêmes égards. Implicitement, c'est le monde des hommes qui est indexé pour son injustice au sein du foyer conjugal. L'explication de la vieille Manugu Baro confirme notre propos : « *Si vous êtes plusieurs femmes chez un mari, celles qu'il aime bien, il ne dira jamais du mal d'elles, mais celle qu'il n'aime pas, il n'en dira jamais du bien* ». (Derive 91). L'énonciation d'un tel chant explicite la plainte d'une femme qui se sent mal aimée de son époux au profit de ses coépouses. On comprend, dès lors, que ce chant est une interpellation faite aux hommes en faveur de l'égalité entre les coépouses. Mais au-delà, une telle adresse, en public, vise à sensibiliser hommes et femmes à un meilleur équilibre de la famille pour une société paisible.

Le chant du *kurubi* recèle des unités lexicales et morphologiques dont l'interprétation tient compte du contexte socioculturel. Les formes lexicales confèrent au discours un sens connoté dont la révélation permet de découvrir un aspect de l'organisation de la famille *dioula* de Kong. Le *kurubi* sert de cadre d'exposition, au grand public, des tourments. Les rancœurs sont ainsi dévoilées pour soulager des afflictions morales. Le *kurubi* revêt, de ce point de vue, une fonction cathartique. Le problème est exposé publiquement pour donner des chances à une prise de conscience en faveur de la cohabitation pacifique entre coépouses conformément au précepte coranique. Cette vertu réconciliatrice participe des contextes d'énonciation du chant.

IV. LES MODALITES D'ENONCIATION DES CHANTS DU *KURUBI*

La réflexion sur les modalités de production des chants de *kurubi* s'opère selon les deux procédures linguistiques de l'embrayage et du débrayage à la fois.

1. L'embrayage¹⁰ du chant de kurubi

Le chant de Managama Saganogo s'appuie sur des repères énonciatifs transparents. On relève les flexifs personnels *je* (*Je vous dis...*) et *vous* (*Mariez-vous, Vous qui arrangez les mariages, que vous mariiez..., ...le seigneur vous pardonnera*). Ces unités grammaticales réfèrent respectivement au locuteur, la chanteuse, et à l'allocutaire, le monde des femmes en général. Celles-ci sont désignées également au moyen du vocatif, le nominal composé *femmes mariées* en distribution complémentaire avec le complément d'attribution *vous*. Benveniste affirme que « *Il* (ou *elle*) peut servir de forme d'allocution vis-à-vis de quelqu'un qui est présent quand on veut le soustraire à la sphère personnelle du « tu » (« vous ») » (Benveniste 231). Ainsi, la non *personne*, dite extralinguistique, est ici au centre des échanges verbaux sous forme de nominal.

Cette description situe le lecteur dans les mécanismes d'énonciation par le chant. L'analyse permet de révéler la correspondance parfaite entre le plan de l'énonciation et le site de l'énoncé. L'énonciatrice se réalise *je* et l'énonciataire, *vous*. Contrairement au sujet énonçant qui est unique, l'instance allocutive est plurielle : *femmes mariées / Furukè musori, Furu musori ; Vous qui arrangez les mariages / Furukè bagari ; femmes/ musori ; Femmes de ma promotion/ N'flan musori*. L'adresse est une invite pressante à toutes les composantes de la société autour de la question du mariage.

Le repérage des indices grammaticaux et lexicaux conduit au mécanisme du décodage où la réception et/ou la compréhension du message ne pose pas de difficultés. L'importance du mariage est ressentie par la réitération du mot mariage et de ces dérivés (*Mariez-vous, mariées, mariages, mariiez, marier*).

Le contenu propositionnel du chant, « *se marier* », apparaît avec des actes illocutoires différents :

- *Mariez-vous, femmes (Furu kè musori)*
- *(il faut) que vous mariiez tout le monde (Ko ara kè dyamari)*
- *Je vous dis de vous marier, femmes (NKO ara Furukè musori)*

¹⁰ Mécanisme d'ancrage de l'énoncé sur la situation d'énonciation.

Le même acte de référence est ainsi présenté sous forme de requête (*Mariez-vous, femmes*) avec l'extraposition ou le détachement du nominal « *femmes* » hors du prédicat verbal. Cette éjection est le signe de la force de l'interpellation. Une autre modalité d'ordre est exprimée sous forme de simple assertion avec l'inscription de l'énonciatrice dans son propre discours (*Je vous dis de vous marier, femmes*). La séquence « *je vous dis* » est mise en rapport avec l'infinitif « *vous marier* » au moyen du complémentiser « *de* ». Le performatif « *je vous dis* » affirme avec vigueur ce conseil. La pause virgulaire est une dislocature explicitant le vocatif avec un nominal a valeur de deuxième personne. L'acte vaut également pour une impérieuse nécessité avec l'impersonnel « *il faut* » qui impose le mode subjonctif « *mariiez* ». Ce subjonctif n'est pas une modalité d'énonciation; il relève plutôt de la contrainte syntaxique induite par le gallicisme « *il faut* ».

En somme, la modalité injonctive est partout présente dans le chant. Elle ne relève pas complètement d'un ordre formel. Il est plutôt incitatif. Les énoncés déclaratifs ont valeur de recommandations policées avec l'affaiblissement de la modalité d'ordre dans une intonation déclarative. Les paramètres énonciatifs s'organisent autour de la chanteuse qui dis «je».

2. Le débrayage du chant de *kurubi*

En revanche, l'énonciation du chant de Manugu Baro n'implique ni son sujet énonçant, ni un destinataire particulier ; l'absence de toute forme de première et de deuxième personne met en scène le troisième actant du discours, c'est-à-dire l'objet, et le circonstant de lieu. L'objet est représenté ici par les femmes « *musori* » quand le lieu est référé par « *gbabugu* » :

- *gbabugu ra musori ya shy a gbabugu ra /*
- *Les femmes sont nombreuses dans la cuisine.*

En effet, l'analyse grammaticale confirme cette description à travers les fonctions de sujet syntaxique de la base nominale *femmes* et de complément circonstanciel de lieu du nominal *cuisine*. La personne sujet de l'énonciation (JE), dans le plan de l'énonciation, se projette comme nominal sujet (*les femmes*) sur le site de l'énoncé; le facteur spatial d'énonciation est complément de lieu dans l'énoncé (*cuisine*) reste inchangé. Le rapport entre le sujet d'énonciation et le sujet syntaxique est univoque. En effet, le premier symbolisé JE, se réalise par le nominal « *femmes* » pour signifier que l'instance locutive est plurielle, et sa pluralité est non seulement portée par le déterminant « *les* » mais aussi, elle se marque par le graphème « *s* » en finale de mot. On découvre un sujet énonçant qui ne s'auto-désigne pas ;

on en juge par l'absence des morphèmes personnels de première personne. Mais en réalité, l'implication personnelle est biaisée avec la suppléance par le nominal « *femmes* » qui désigne une catégorie sociale dont fait partie l'énonciatrice – chanteuse.

Cela permet de faire une interprétation du lexème « *femmes* » qui est mis pour le morphème « *nous* » par amplification ou par association [= *je (ou je +je+je++ ...+je)*] » : « *Nous sommes nombreuses dans la cuisine.* ». C'est une intégration lexicale qui va de la partie au tout, du particulier au général, de l'individu au groupe social. De façon métaphorique, il y a intégration de la forme à la substance pour conférer au message son essence matérielle, c'est-à-dire vitale. Cette incorporation se soumet au principe rhétorique de la synecdoque référentielle où la chanteuse nomme le tout, l'ensemble des femmes, pour signifier la partie (l'énonciatrice ou la chanteuse et consorts), fût-elle réduite à une seule personne. L'expression utilise la réelle spécificité hyperonymique de la synecdoque, le *totum pro parte*¹¹, pour exprimer la cause commune et même, universelle.

Du point de vue énonciatif, « *nous* », indice formel, et « *femmes* », indice substantif, sont en corrélation de personnalité. Selon Benveniste, ce rapport se ramène à l'opposition *personne / non personne*¹².

Contrairement à la vision de Benveniste, cette corrélation est implicative du sujet parlant et de ses consœurs. En effet, la chanteuse transfigure la non personne en une classe de référents qui entretient un rapport d'inclusion, par analogie, avec l'énonciatrice.

Le brayage du chant de *kurubi* est contrasté. Il y a embrayage en direction des femmes représentées ici par la chanteuse. Le cadre théorique de Karl Bühler (1934) sur la deixis et l'anaphore confirme cette opinion. Selon Dairine O'Kelly :

Selon Bühler, (...) le sens de ces mots déictiques, dont le rôle est fondamentalement *signalétique*, est incomplet hors du cadre situationnel de l'acte de langage, où il se construit grâce à un certain nombre d'indices perceptuels saisissables en contexte. Ces signes linguistiques, qui sont donc des *indices d'orientation*, sont reliés non seulement à l'ancrage spatio-temporel du *locuteur* en tant qu'émetteur du message linguistique, mais aussi à celui qui est le destinataire de ce message, l'*allocutaire*.¹³

¹¹ Le tout pour la partie.

¹² Benveniste interprète cela comme une double corrélation : « *Corrélation de personnalité opposant la personne à la non-personne et corrélation de subjectivité opposant les partenaires de la communication entre eux.* ». In Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale*, 1, Loc. Cit., Gallimard, 1966, p. 231

¹³ Dairine O'Kelly « Le problème de l' « anaphore sans antécédent », *Cycnos* ; Volume 18 n°2 *Anaphores nominale et verbale*.

Toutes choses qui confirment que l'embrayage est également spatiotemporel, ici, puisque c'est l'espace et le temps de la chanteuse (Kong) qui sont visés. Mais il y a aussi débrayage par rapport au monde extérieur face à une question de portée universelle.

Cette mixité embrayage/débrayage explicite le caractère générique et universel du chant, préalablement féminin. Le présent de vérité générale qui prend un accent proverbial (présent gnomique) dans le verbe « *sont* » concorde avec l'universalité du discours.

Les modalités d'énonciation se résument en une stratégie discursive adoptée par la chanteuse. Celle-ci emprunte le chemin détourné de la généricité de la non personne pour décrire des faits sociaux. C'est une démarche qui amène l'auditoire à découvrir par induction la signification du chant et, par-delà, la personne ou les personnes visées.

V. LE *KURUBI*, UN INSTRUMENT DE COHESION SOCIALE

Le chant de du *kurubi* est une incitation pressante au mariage pour assurer la pérennité de la société. A travers ce brassage des peuples, il y a des chances de préserver la paix sociale. Le mariage ainsi chanté pendant le *kurubi* est un gage de la promotion de l'individu dans la société. Mieux, la chanteuse présente le mariage comme viatique possible vers la félicité. Le mariage recouvre donc les vertus de la perpétuation et de la prévention des conflits entre les membres des communautés ou *kabila* impliquées. Ce bonheur en prépare un autre, la miséricorde promise par Dieu. Ce chant est dit également pour préserver le mariage. Il exhorte à la fidélité et à l'obéissance à l'époux. Même en cas de conflit conjugal, ce chant intervient dans le *kurubi* pour requérir la patience de la femme en lui promettant le pardon de Dieu comme récompense. Le *kurubi* et le religieux cohabitent à l'image du sacré et du profane selon la vision d'Albert Assaraf (2006 : 42) « ...*sacré et profane découlent d'un phénomène commun : à savoir la propension qu'ont les signes de lier et de délier les hommes.* ». On comprend, dès lors, que le profane et le religieux, relevant du sacré, ne sont pas toujours des entités opposables.

CONCLUSION

La question centrale de cet article a trait à l'ancrage du rituel du *kurubi* dans les faits religieux. Ainsi, les chants du *kurubi* ont plusieurs niveaux de pertinence que nous nous sommes appliqués à étudier. Les thèmes abordés dans le *kurubi* ont un ancrage social qui

permet de redécouvrir une société polygamique. Les chantres du *kurubi* puisent, dans le répertoire lexical, les unités à sensibilités hypoculturelles. Les mots sont ainsi les reflets des préoccupations, des sentiments et des ressentiments de la société. Les moyens linguistiques mis à contribution sont majoritairement des substantifs pour désigner des symboles du monde féminin, des morphèmes pour référer aux instances d'énonciation et d'autres modalités d'énonciation.

Au-delà de l'aspect linguistique, le *kurubi* s'offre comme une opportunité de sensibilisation au règlement des conflits sociaux et à leur prévention. En tant que rituel profane, le *kurubi* fait intrusion dans le religieux comme pour exorciser les maux qui empestent la vie communautaire. Dès lors, le *kurubi* n'est-il pas en voie de sacralisation dans cette cohabitation du profane et du religieux ?

OUVRAGES CITES

Assaraf, Albert. 2006. « *Le sacré, une force quantifiable ?* », *Médium n°7*, Paris, Editions Babylone.

Benveniste, Emile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard.

Dérive, Jean. 1978. « Le chant de kurubi à Kong », *Annales de l'Université d'Abidjan*, série J, fasc. II, 85-114.

Fontanier, Pierre 1977. *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

O'Kelly, Dairine. 2004. « Le problème de l' 'anaphore sans antécédent' » *Cycnos*, Volume 18 n°2, « Anaphores nominal et verbale ». Consulté le 2 mars 2015. Disponible sur: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=42>.

Rey-Debove, Josette. 2001. « De *on* à *je* vers le nom propre des pronoms personnels en français », *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*. Amsterdam : Rodopi.

Rey-Hulman, Diana. 1975. « Signification sociale d'un rituel féminin : le kurubi chez les Tyokossi du Nord Togo » In *Journal de la société des Africanistes*: Paris.

Amidou Sanogo
Université Félix Houphouët-Boigny
Côte d'Ivoire