

Sié Alain Kam

Sié Alain Kam est Maître de Conférences au Département de Lettres Modernes, Unité de Formation et de Recherche en Lettres, Arts et Communication (UFR/LAC), Université de Ouagadougou, Burkina Faso.
E-mail: kam.sie @univ-ouaga.bf

Une nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains

Une nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains

La classification des textes oraux en des genres bien déterminés a toujours préoccupé bon nombre de chercheurs en littérature orale. Depuis Antti Aarne et Stith Thompson, les tout premiers, puis Vladimir Propp, Alan Dundes, Denise Paulme, Samuel-Marcel Eno Belinga, Véronica Görög, Jean Derive, etc. pour ne citer que ceux-là, les travaux ont porté sur la division des contes et leurs différentes sous-classes, les chants, les mythes, les récits épiques et les autres genres oraux. Ces recherches diverses ont abouti à une classification classique basée sur le contenu du texte oral, sa forme (ou structure), ses personnages, sa fonction, la présence ou non de la musique, etc., et qui se compose des contes, mythes, légendes, épopées, chants, textes initiatiques et/ou sacrés, proverbes, dévies et dévinettes. En littérature orale africaine, nous avons constaté que l'utilisation des textes oraux tient compte d'autres facteurs en plus comme le temps, le lieu, la circonstance, etc. En outre, certaines dénominations classiques (le conte par exemple) ne correspondent pas exactement aux conceptions de ce genre dans le milieu africain. Toutes ces raisons ont conduit à un nouvel examen des différents genres oraux dans le cadre africain et à proposer une division de ces textes en cinq grandes catégories. **Mots clés:** littérature orale, genres oraux, textes oraux, discours, énoncés, jeux de plaisanterie, chercheurs en littérature orale.

Les travaux de Antti Aarne sur la classification des contes merveilleux, relayés et étayés par ceux de Stith Thompson sont des références de premier ordre dans cet axe de recherche en littérature orale. En effet, les résultats de ces travaux ont dégagé plusieurs genres de textes (contes, mythes, légendes, chansons...) sur lesquels se baseront d'autres chercheurs dans ce domaine. On peut citer, entre autres, Vladimir Propp, F. V. Equilbecq, Alan Dundes, et la liste peut continuer ainsi.

Lorsque l'on s'intéresse particulièrement à la littérature orale africaine – comme l'ont fait Jean Cauvin, Génévieve Calame-Griaule, Lylian Kesteloot, Denise Paulme, Samuel-Martin Eno Belinga, Niangoran Mboua, Maître Frédéric Titinga Pacéré, Jean Derive, et j'en passe – l'on se rend compte qu'il y a quelques difficultés à appliquer intégralement les mêmes concepts, les mêmes notions, les mêmes méthodes, les mêmes regroupements de textes, etc. que ceux utilisés dans le monde occidental. Dans son ouvrage *La mère dévorante*, Denise Paulme (1976 : 9) reconnaît que : « ... les auteurs [Antti Aarne et Stith Thompson] de cette oeuvre monumentale ont travaillé à partir,

principalement, des contes d'Europe et d'Asie et leurs contre types, en Afrique au moins, très souvent s'enchevêtrent, rendant toujours arbitraire le classement d'un conte sous une seule rubrique ». Et Pierre Monsard (1990 : 5) confirme cette assertion en disant : « Il est en effet courant de constater que la répartition des genres et des types oraux en littérature africaine englobe pêle-mêle les contes, les épopées, les mythes, les fables, les devinettes, la poésie de circonstance (mariage, retrait de deuil) [...] Il y a dans ces classifications, une énumération hétéroclite qui peut s'expliquer par la méthode descriptive souvent utilisée en anthropologie et en ethnologie ».

Ces difficultés nous ont incité à examiner assez attentivement des textes oraux africains¹ à partir d'un certain nombre de constatations et de critères afin d'y opérer des regroupements avec leurs subdivisions. C'est ainsi que nous avons établi un ensemble de cinq grandes catégories dans lesquelles on peut ranger presque tous les textes oraux, ceux de la nomenclature classique comme ceux qui sont jusque-là négligés.

La classification des textes oraux : les antécédents

Dans son livre intitulé : *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* (1955), Stith Thompson s'appuie sur les travaux de Aarne et propose une classification des contes en : « I. Contes sur les animaux; II. Contes proprement dits; III. Anecdotes » (voir aussi Paulme 1976 : 9). Ce premier découpage a l'avantage d'être un travail de pionnier. Il compartimente les contes, proposant ainsi une base utile à ceux qui menaient des recherches sur les textes oraux. Mais cette classification n'est pas vraiment opérante comme le démontre Denise Paulme (1976 : 9) : « ... mais le découpage est purement empirique, si bien que l'attribution d'un conte à une rubrique demeure toujours approximative ».

Il faut attendre Vladimir Propp pour noter une avancée significative sur les connaissances concernant les contes. L'ouvrage de Vladimir Propp, *La morphologie du conte* (1928) constitue une étape importante et un outil incontournable dans la recherche en littérature orale. C'est à lui que nous devons la notion de fonction :

S'appuyant sur le principe qu'on trouve dans tous les contes des valeurs constantes et d'autres variables, Propp s'attache à distinguer les unes des autres et parvient à une découverte capitale : le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents, ce qui change ce sont les noms et les attributs des personnages, ce qui ne change pas ce sont leurs actions, les événements relatés. A partir de cette observation essentielle, Propp s'est efforcé d'isoler les fonctions, entendant par ce terme « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (Paulme 1976 : 20).

Ainsi les fonctions seront utiles pour étudier les contes (les récits en général) de façon méthodique, et même scientifique.

Pour le continent africain, S. M. Eno Belinga est l'un des chercheurs qui s'est beaucoup investi dans le domaine de la littérature orale. Ce professeur de géologie (à l'Université de Yaoundé depuis plus de vingt ans) est aussi « musicologue, poète, essayiste et spécialiste de littérature orale » (Vuarchex 1990 : 24). Les articles et ouvrages² qu'il a publiés sur ce sujet l'attestent. Son livre *La littérature orale africaine* est, comme il le dit lui-même : « une esthétique littéraire. Il expose les principes d'une méthode ayant pour buts de définir les problèmes généraux de la littérature orale africaine; préciser les démarches méthodologiques que la réflexion doit suivre pour éclairer un texte oral, préalablement recueilli, transcrit et traduit » (Eno Belinga 1978 : 6).

Denise Paulme compte à son actif beaucoup de publications, fruits des nombreuses recherches effectuées sur les textes oraux (voir Paulme 1961, 1966, 1968, 1971). Parmi ses articles et ouvrages, *La mère dévorante* s'est particulièrement intéressé aux contes africains. En analysant d'origines diverses (ivoiriens, guinéens, maliens, sénégalais, togolais...) à l'aide des fonctions de Propp et des travaux de A. Dundes, Denise Paulme arrive à dégager sept types de contes selon leur morphologie et leur structure narrative (suite des séquences par rapport au déroulement de l'histoire); il y a :

- le *type ascendant* : sa structure narrative peut se résumer en une situation de manque au départ, suivie d'une amélioration pour aboutir à un manque comblé;
- le *type descendant* (opposé du précédent) : situation normale au départ, suivie d'une détérioration pour finir par une situation de manque;
- le *type cyclique* : il part d'une situation de manque, atteint ensuite une amélioration qui aboutit à un manque comblé; mais l'histoire continue par une détérioration conduisant à un manque de nouveau;
- le *type en spirale* : il peut être considéré comme le type ascendant répété au moins une fois;
- le *type en miroir* : il concerne deux personnages (deux actants) principaux qui interviennent l'un après l'autre dans l'histoire; le premier (le vrai héros) a un type ascendant; le second (faux héros) veut l'imiter, mais il échoue dans son entreprise et a un type descendant;
- le *type en sablier* : on y voit deux acteurs principaux (vrai héros et faux héros) qui interviennent dans l'histoire, mais de façon simultanée; au cours de l'action, pendant que le type du vrai héros est progressivement ascendant, celui du faux héros par contre prend le chemin du type descendant;
- le *type complexe* : plusieurs types précédents y sont représentés à la fois (voir Paulme 1976 : 23-50; Cauvin 1980 : 13).

Ces types sont d'une grande utilité dans les études de récits.

La nomenclature classique des textes oraux :

Il est commode, lorsque l'on aborde un champ d'étude, d'en connaître les différentes composantes pour y situer ses travaux. A l'instar de la littérature écrite divisée en plusieurs genres, la littérature orale a aussi les siens qui sont habituellement les contes, les mythes, les légendes, les épopées, les textes initiatiques et sacrés, les chants, les proverbes, les devises et les devinettes. Certains y ajouteront les fables, les chantefables, les anecdotes, les dictons, etc.

On compte beaucoup de travaux sur ces genres (voir Görög 1981) qui – pour nous – constituent la nomenclature classique, mais nous devons reconnaître que ce sont les contes qui se taillent la part du lion, suivis des proverbes, des chants; puis les récits épiques, les mythes et légendes, etc.

Si dans la littérature écrite les genres sont assez bien distincts les uns des autres, la nomenclature classique des textes oraux pose quelques problèmes en littérature orale africaine par rapport à l'appellation de ces genres en relation avec les termes utilisés en Occident, comme on peut le lire dans les citations suivantes : « En fait, ce que nous appelons textes oraux est avant tout un ensemble de phénomènes culturels mettant en relief l'usage esthétique du langage non écrit'. Par conséquent, le terme français <genre> engendre une certaine ambiguïté dans la mesure où ces phénomènes culturels portent des noms bien définis dans leurs différents milieux culturels » (Obiang 1991 : 29); « Il peut se trouver que le mot 'conte' ne recouvre pas partout les mêmes réalités et les différents mots africains traduits en français par 'conte' ne sont pas nécessairement des 'contes' au sens français du terme » (Jean Cauvin cité par Monsard 1991 : 58); « Chez les Apindji, le mot 'Nkana' désigne le conte, la légende, le proverbe » (Monsard 1991 : 58).

Le regroupement de ces genres pose une seconde catégorie de problèmes. Paulme (1976 : 20) écrit que :

Enfin les classements établis par les Africains eux-mêmes, toujours précieux pour l'ethnographe, ne peuvent être ici d'un grand secours, car ils se limitent le plus souvent à une distinction entre histoires « vraies » (mythes, légendes historiques, récits exemplaires, didactiques ou édifiants) et « inventées » (récits humoristiques ou fables animales), la frontière entre les deux genres s'avérant fluide : des récits qui ont le caractère de mythes dans une société sont des contes pour d'autres et inversement.

Ou encore :

Les concepts exprimés par les termes devinette, parabole, énigme d'une part, proverbe, dicton, maxime, sentence de l'autre sont si voisins qu'une certaine confusion règne dans l'emploi de ces vocables et c'est ce que souligne Agblémagnon (1969) dans le chapitre IV. Celui-ci réussit néanmoins une clarification du sens de ces mots dans l'usage que les Eve en font, mais introduit un malentendu par ce qu'il

nomme « le rôle moderne du proverbe » (Agblemagnon 1969 : 111) quand il désigne par proverbe ce qui ne serait qu'une interjection ou une interrogation dans le genre « Si Dieu n'était pas avec nous? » (Vuarchex 1997 : 47).

Une troisième catégorie de problème provient de la non prise en compte de textes oraux comme les paroles traduites de certains instruments de musique (voir plus loin), ou les paroles des jeux de plaisanterie échangées entre les parents à plaisanterie (élément traité plus loin).

Nouvelles propositions

Les propositions suivantes de regroupement de textes oraux reposent sur plusieurs critères qui prennent en compte principalement le volume du texte (long ou bref), sa nature (histoire, prière, bénédiction...), l'aspect musical (présence ou non de musique), le mode d'expression (texte parlé, chanté...), les conditions spatio-temporelles, etc.

Le volume du texte

Parmi les textes oraux, il y en a qui sont longs comme par exemple les contes, les légendes... et même quelquefois très longs (cas des récits épiques tel que le mythe du Cameroun); par contre, d'autres sont courts, brefs (les proverbes, les devises...). Cette disparité au niveau du volume nous a poussé à envisager une division de base qui comprend les *discours* d'une part, et les *énoncés* de l'autre. Ainsi, le *discours* se définit comme un ensemble de "propos que l'on tient" (*Le Nouveau Petit Robert* 1993 : 654), un ensemble de paroles constituant un texte d'une certaine consistance. Le discours est donc *un texte solide*, ayant un certain volume, constitué de plusieurs paroles agencées en phrases cohérentes. A priori, il est long, ce qui le différencie de l'*énoncé* défini comme étant *une formulation brève*. Dans cette vision, les contes, légendes, mythes... font partie des discours, et les proverbes, devises, devinettes... des énoncés.

La nature du texte

La nature d'un texte oral, c'est *ce qu'il est fondamentalement*, c'est "l'essence" de ce texte. Il peut donc être (a) une histoire, un récit; nous le constatons dans le conte, le mythe, l'épopée...; (b) une prière adressée à Dieu, aux divinités, aux ancêtres...; on en trouve dans beaucoup de cérémonies, rites, rituels, etc.; (c) un épanchement comme dans les chants; (d) un jeu (devinettes, paroles à plaisanterie...); etc.

Et comment découvrir la nature du texte oral? S. M. Eno Belinga y répond : « La forme objective qui déterminera, de cette façon, la nature du texte oral sera donc, selon le cas : une description; une narration; une explication; un épanchement; [...] un mélange des différentes natures précédentes » (Eno Belinga 1978 : 68).

Partant de la nature du texte, lorsqu'il s'agit d'un discours qui narre une histoire, nous allons l'appeler *discours narratif* (ex : épopées); s'il n'en raconte pas, il est appelé *discours non narratif* (ex : une prière). Lorsque le discours est narratif, l'histoire racontée peut être à dominante fictive (imaginaire) ou être bâtie sur un fond réel. Les discours non narratifs reposent naturellement sur un fond réel car ils expriment surtout les préoccupations de leurs utilisateurs.

Le mode d'expression utilisé

Le texte (discours ou énoncé) peut être uniquement dit : c'est le *mode parlé* (contes, devinettes...). Il peut être uniquement chanté : *mode chanté*; il y a alors présence de musique (chants divers). Il peut aussi utiliser les deux modes à la fois, de façon alternative : *mode parlé et chanté à la fois* (épopées, mvvet, chantefables...).

Les fonctions

Le texte oral remplit des fonctions diverses. Les plus importantes sont celles : (a) d'éducation à travers tous les enseignements et la morale qui se dégagent des contes, mythes, proverbes, etc.; (b) de loisirs provenant de tout l'amusement et la détente lors des contes, des devinettes...; (c) de cohésion sociale favorisée par le regroupement des gens pendant les veillées de contes, les chants exécutés en groupe, etc.; (d) de « catharsis » : on est content de voir les méchants – « ses ennemis » – punis, châtiés, humiliés; alors l'on se sent « vengé » des maux que l'on a subis dans la société par injustice ou impuissance. A ces fonctions cardinales l'on peut ajouter celles relatives au sacré (tout ce qui a trait aux pratiques religieuses, aux croyances, rituels...), à l'encouragement pour l'effort et au soutien des activités sociales.

L'intervention des instruments musicaux dits « parlants »

En Afrique, il y a des instruments de musique qui sont censés reproduire des paroles selon une codification des sons (ou notes) connue des initiés. Exemples : tambours, tam-tam, balafons... « En Afrique Noire, il y a des tambours parleurs. S'ils le sont, c'est parce qu'ils imitent la voix de l'homme et comme l'homme, leur discours est une source de connaissances et eux-mêmes, un élément important de conservation de cette connaissance » (Bouah 1987 : 80-81). Ce langage codifié peut être traduit ou interprété en paroles par des personnes initiées à cet art; c'est ce que certains chercheurs appellent « le langage tambouriné » (Bouah 1987 : 80-81; Pacéré 1990).

Les conditions spatio-temporelles

Le temps et le lieu d'utilisation du texte oral font partie également des éléments distinctifs : le conte se dit habituellement la nuit, au cours d'une veillée; la prière se fera devant la représentation d'une divinité, sur telle colline, sous tel arbre..., à l'aube, à la tombée de la nuit, etc. : « Au Gabon, la littérature orale peut être produite le jour

(berceuses par exemple), ou la nuit (contes). Toutefois, certains genres peuvent être produits de jour comme de nuit (l'épopée du mvvet)... » (Vuarchex 1991 : 28).

Les différentes catégories de textes oraux

En combinant tous les éléments des critères dont nous venons de parler et en tenant compte des remarques sur la non-intégration de certains textes oraux dans la littérature orale, nous aboutissons à cinq grandes catégories de textes oraux qui sont : les discours narratifs, les discours non narratifs, les énoncés, les « paroles » d'instruments musicaux, et enfin, les paroles des jeux de plaisanterie.

Les discours narratifs

Les discours narratifs sont ceux qui racontent une histoire dans laquelle interviennent des actants (personnages humains, animaux, esprits, Dieu, êtres végétaux, minéraux, etc), chacun selon un rôle qu'il joue ou une « fonction » (comme dirait Propp) qu'il remplit. Nous avons plusieurs configurations possibles de l'histoire narrée :

- elle peut être à dominante fictive comme celle que nous trouvons majoritairement dans les aventures d'animaux (ex : le lièvre, l'hyène et les autres animaux); elle peut par contre se construire autour d'un fond réel, véridique ou historique (attention : nous ne disons pas que l'histoire est réelle dans tous ses aspects) comme le font percevoir les épopées, les légendes;
- elle peut être moyennement longue, longue ou même très longue; cela dépend du genre (cas de l'épopée par rapport au conte) et du narrateur (celui-ci peut combiner plusieurs récits pour en faire un seul; il peut répéter une ou plusieurs séquences qui ont beaucoup intéressé les auditeurs, etc.);
- elle peut être délivrée sur le mode parlé uniquement, le mode chanté uniquement, ou les deux modes à la fois de façon successive;
- elle peut être utilisée seulement dans le cadre d'une cérémonie (initiations, funérailles, mariages...).

Partant de ces configurations, on peut subdiviser les discours narratifs en :

- *discours narratifs parlés fictifs* : ce sont essentiellement les contes; habituellement, ils se pratiquent la nuit;
- *discours narratifs chantés* : ce sont des chants où l'on perçoit la présence d'une histoire. Il y en a qui sont à dominante fictive (ex : les contes entièrement chantés, sans intervention de parties parlées); d'autres reposent sur un fond réel (ex : chants dénonçant de mauvais comportements à travers une histoire); d'autres enfin sont utilisés pour les cérémonies;
- *discours narratifs parlés et chantés à la fois* : ce sont des types de discours où le

réel, la poésie et les actions se marient harmonieusement au merveilleux, au récit et aux paroles. Si l'histoire racontée est très longue, nous avons affaire à un récit épique du genre mvvet.³ Le Professeur Eno Belinga (1990 : 25) nous en dit un mot : « Dans le mvvet, on trouve des acteurs réels et des acteurs fictifs. Sont réels les acteurs suivants : le poète épique (mbômômvvet), ses musiciens percussionnistes et chanteurs choristes. Par contre, dans la trame même du récit, les personnages suivants relèvent de la fiction, ou de la légende : le Dieu créateur et les premiers ancêtres; le souverain Akoma Mba, les personnages de sa cour, de son armée et de son empire; mais aussi la gent ailée où l'on trouve surtout les annonciateurs du jour naissant, ou messagers de la lumière. »

- Si l'histoire est moyennement longue, nous avons une chantefable (conte dans lequel le narrateur alterne des parties parlées avec des chants).

Les discours non narratifs

Les discours non narratifs ne racontent pas d'histoire; ce ne sont donc pas des récits, mais l'ensemble de leurs paroles constituent un texte d'un certain volume, solide et cohérent. La part du fictif est presque inexistante car leur contenu est centré sur le réel; ils sont très imprégnés de la vie quotidienne. Ces discours se divisent en trois sous-groupes principaux :

- les discours non narratifs usuels à forme plus ou moins stéréotypée permettant la communication entre les gens (les salutations par exemple) et l'apprentissage de certaines techniques ou « façons de faire » (comme les recettes culinaires); ils utilisent plus le mode parlé;
- les discours non narratifs qui accompagnent généralement les différentes activités humaines, servant ainsi de « supports » à l'effort fourni; c'est le mode chanté qui prévaut;
- les discours non narratifs utilisés uniquement dans le cadre des différentes cérémonies accomplies au sein de la communauté; ils sont parlés ou chantés (les prières, les paroles de sacrifices d'animaux...).

Les énoncés

Les énoncés sont des formulations assez courtes et généralement de forme stéréotypée qui ont une valeur de sentence, ou qui servent aux louanges, ou enfin qui sont utilisés pour faire des « jeux de langage ». En référence à la distinction que nous avons faite, et dans le cadre de notre catégorisation des textes oraux, un énoncé n'est pas un discours. Il y a trois types importants d'énoncés :

- les énoncés sentencieux qui *expriment, disent une vérité* (et non *la vérité*) basée sur l'expérience, l'observation et l'évidence pour un groupe social donné. Ils ont une corrélation très étroite avec le bon sens et la sagesse populaires. Ils comportent les proverbes, les maximes, les adages, etc;

- les énoncés laudatifs – communément appelés devises – qui servent à louer, à vanter ou à faire les éloges d’une personne, d’un groupe de gens, d’un pays, etc. Par ailleurs, ils s’emploient pour galvaniser ou encourager le destinataire afin de soutenir son ardeur et le « doper » dans l’action qu’il mène; dans certains cas également, ils servent à l’identifier, jouant le rôle de nom. C’est pourquoi l’énoncé laudatif est le propre (la propriété) d’une personne (groupe de personnes, pays...) dont il exprime les qualités, les goûts, les habitudes ou l’idéal souhaités;
- les « jeux de langage » : conçus comme des jeux verbaux ayant un caractère énigmatique, ils donnent quelque chose à deviner; ils sont construits sur le, binôme, « question-réponse » comme on le voit dans les devinettes. A ce jeu participent deux personnes ou deux groupes qui rivalisent d’intelligence et d’imagination pour trouver les bonnes réponses. Ces jeux verbaux peuvent être aussi des subtilités du langage servant à voiler à une tierce personne ce que l’on dit (souvent sur elle).

Les « paroles » d’instruments musicaux

Les « paroles » d’instruments musicaux se définissent comme des paroles traduites à partir des sons ou des notes d’instruments musicaux dits « parlants » (tambour, tam-tam, balafon, sanza, arc musical, mvet, etc.). Il est capital de noter qu’à ce niveau, il ne s’agit pas de considérer les sons musicaux comme des éléments de littérature orale, mais *des paroles qui découlent – par traduction – de ces sons*. Et pour cela, il faut généralement l’aide d’un initié au langage dudit instrument pour comprendre – en une langue humaine – ce qui est dit. Les subdivisions de cette catégorie de discours pourraient se faire selon le type d’instrument utilisé, mais il peut y avoir des critères beaucoup plus pertinents si les études s’intensifient sur ce sujet.

Les paroles des jeux de plaisanterie

Les paroles des jeux de plaisanterie sont celles proférées au cours d’un échange verbal sous forme de jeu entre des « parents à plaisanterie ». En effet, le « jeu de plaisanterie » (ou encore « parenté à plaisanterie ») est un amusement entre deux groupes sociaux (clans, ethnies, villages, belles-familles...) à travers lequel des antagonistes se livrent à une rivalité singulière : celle d’accabler son adversaire d’insultes ignominieuses et de menaces de toutes sortes, de chercher à l’humilier, à le tourner en dérision et le dominer par sa verve. Mais toute cette bataille rangée, *tout cet acharnement verbal hostile n’est que mise en scène et pure plaisanterie* : tout cela est sans animosité réelle et se termine dans les rires et la bonne humeur.

Nous pensons que les textes oraux dans leur ensemble peuvent se ranger – chacun selon sa nature et ses caractéristiques – dans l’une ou l’autre des catégories que nous venons d’exposer.

Conclusion

La littérature orale africaine – avons-nous l'habitude de dire – est un domaine vaste et mouvant. Vaste parce qu'utilisant la parole comme véhicule primordial des valeurs qui s'y expriment, elle « touche à la société entière dans tous ses aspects » (Kam 2002 : 34); mouvant parce que cette littérature populaire, très proche des communautés qui la font vivre et auxquelles elle sert souvent de ciment, prend des visages différents d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre. Aussi n'est-il pas facile de travailler dans un tel domaine si ses différentes composantes ne sont pas bien clarifiées au départ afin d'éviter des problèmes de compréhension. Dans cet article, en nous appuyant sur des citations provenant d'un certain nombre de chercheurs, nous avons montré qu'un malaise existait – difficulté que nous avons rencontrée à plusieurs reprises – au niveau de l'utilisation des termes et des classifications de textes oraux appliqués en littérature orale africaine. Ce malaise se perçoit dans ce que des chercheurs ont qualifié de « confusion de termes », « d'ambiguïté dans les genres », etc. Fort de ces arguments et de notre conviction sur la nécessité de trouver une classification de textes oraux qui soit opérationnelle, c'est-à-dire qui permette de pouvoir distinguer clairement chaque texte oral, nous avons proposé ici cinq grandes catégories de textes dans lesquelles peuvent se ranger pratiquement tous les types de textes oraux, y compris ceux dont on ne parle pas dans la nomenclature classique. En effet, nous pensons qu'en Afrique, les « paroles » d'instruments musicaux et les paroles des jeux de plaisanterie doivent avoir leur place dans la littérature orale.

Et pour clore cet article, nous tenons à dire avec véhémence que la littérature orale dans son ensemble – avec tous les types de textes oraux évoqués ici – n'est pas prête de disparaître de l'univers africain comme certaines personnes veulent nous le faire croire : « Actuellement, nous assistons à un total déclin et à la disparition prochaine de la littérature orale. Elle a été condamnée avec la société traditionnelle qui la produisait dès le premier jour de l'occupation européenne... » (Ngijol-Ngijol dans Vuarchex 1989 : 24). Certes, l'environnement urbain moderne assène quelques coups sérieux de marteau sur l'utilisation de certains textes oraux (exemple : moins de veillées de contes) comme il le fait d'ailleurs sur l'ensemble des coutumes, valeurs et pratiques traditionnelles; mais ce ne sont pas tous les textes oraux qui vont disparaître : les proverbes, les prières (adressées à Dieu, aux puissances surnaturelles...), les chants exécutés lors des cérémonies de mariage, de funérailles, etc. ont encore de beaux jours devant eux.

Annexes : Quelques textes illustratifs

1. Discours narratif parlé fictif

La bataille des animaux

L'éléphant apporta un jour ses dabas⁴ chez le forgeron pour qu'il les lui arrangeât. Or il arriva que le coq fit la même chose en même temps. Le forgeron arrangea d'abord les dabas du coq. L'éléphant étant survenu blâma le forgeron disant : « Il faut d'abord arranger mes dabas, car je suis plus fort que le coq. »

« Montre-le », dit le forgeron.

L'éléphant se mit à faire caca et fit un tas énorme.

« Montre ce tas au coq », dit-il. « Il n'aura pas besoin d'en voir plus. Gare à lui s'il veut me voir moi-même! »

L'éléphant s'en alla et le forgeron se mit à faire les dabas de l'éléphant. Là-dessus, survint le coq qui devint furieux en voyant que le forgeron faisait les dabas de l'éléphant : « Il faut faire mes dabas avant tout, dit-il, car je suis plus fort que l'éléphant! »

« Montre-le », dit le forgeron. « Voici les crottes de l'éléphant qui indiquent sa grandeur et sa force. Fais quelque chose à ton tour! »

Le coq grimpa sur le tas de l'éléphant, gratta avec fureur, le dispersa et, quand il n'y eut plus rien, continuant, fit un trou de trois mètres de profondeur.

Le forgeron, voyant cela, laissa là les dabas de l'éléphant et reprit ceux du coq. Celui-ci s'en alla en plantant dans le sol une plume de sa queue et en ajoutant : « Dis à l'éléphant que cela c'est un des cils de mes yeux! »

L'éléphant survint et le forgeron lui montra le trou et le cil. L'éléphant se mit en fureur et dit que, puisque c'était comme cela, il alla faire la guerre au coq. Il envoya une commission pour appeler toutes les bêtes à quatre pattes à une guerre générale contre les oiseaux. Le coq, ayant eu vent de l'affaire, envoya à son tour une commission pour réunir toutes les bêtes à ailes.

Dans une grande plaine, les deux armées se rencontrèrent. L'éléphant envoya la hyène en éclaireur : « Va voir la colonne du coq et rapporte-moi ce qu'elle fait. »

La hyène partit en avant et, ayant vu, revint, mais les autruches accoururent sur ses traces et, l'ayant rejointe, lui défoncèrent le ventre à coups de pattes. La hyène parvint pourtant à regagner l'armée des quadrupèdes et, tenant son ventre à deux pattes, elle dit que la colonne du coq était formidable et qu'elle-même venait de recevoir un coup de lance dans le ventre.

Alors, l'aigle, survint tenant dans ses griffes une calebasse de cendre et, étant monté très haut, la laissa tomber sur la tête de l'éléphant. La calebasse se brisa, la cendre se répandit sur la tête et les biches qui étaient là crurent que l'éléphant avait reçu un coup de fusil et que c'était sa cervelle qui coulait. Aussi s'empressèrent-elles de se sauver, entraînant dans une panique générale toute l'armée des quadrupèdes.

Alors, les oiseaux et les insectes se ruèrent sur les animaux à quatre pattes en déroute, frappant, piquant, pinçant, etc. Les calaos ramassèrent les crapauds qui ne se sauvaient pas assez vite et les gobèrent. Les abeilles et les guêpes piquaient les lions et les léopards en déroute. Bref, ce fut un désastre immense pour les animaux à quatre pattes.

Depuis cette époque, ceux-ci ont laissé les oiseaux tranquilles et les animaux de la terre et des airs ont vécu en bonne intelligence. (Tauxier, 1985 : 33-35)

2. Discours narratif parlé et chanté à la fois (volume moyen : chantefable) :

Sié et le poisson

Autrefois, il y a longtemps de cela, vivait avec ses parents un enfant qu'on appelait Sié. Cet enfant possédait un poisson (un silure) qu'il aimait beaucoup. Quand on lui donnait du t^ô, au lieu de le manger, il allait l'offrir au poisson qui le dévorait. Ainsi, le silure grossissait, grossissait, et Sié maigrissait, maigrissait. Ses parents s'en rendirent compte et s'inquiétèrent de son état physique :

« Comment se fait-il que notre fils maigrisse tant? Pourtant nous lui donnons à manger! Surveillons-le et voyons ce qu'il en fait ».

La nuit tomba. Au moment du repas, Sié prit sa part de nourriture et sortit. Son père se leva et le suivit de loin. L'enfant arriva à un buisson, s'arrêta, déposa la nourriture, puis chantonna d'une voix fine :

« Poisson, poisson, c'est moi Sié;

Je t'ai apporté du t^ô, viens le manger ».

Et, sous les yeux ébahis du père, un énorme poisson émergea d'un trou, avala le t^ô et disparut dans le gouffre d'où il était venu. Puis Sié regagna sa demeure à petits pas. Rentré à la maison, l'homme raconta à sa femme ce qu'il avait vu. On décida de tuer le poisson.

Le lendemain, le père de Sié l'envoya en brousse pour garder les boeufs.⁶ Et pendant qu'il y était, l'homme prit du t^ô et partit au lieu où se trouvait le poisson. Arrivé, il posa la nourriture à terre, et d'une voix rauque, il chanta :

« Poisson, poisson, c'est moi Sié;

Je t'ai apporté du t^ô, viens le manger ».

Le poisson ne vint pas car il sut très bien que ce n'était pas la voix de Sié. Le père chanta de nouveau, attendit en vain et s'en retourna à la maison. Au repas suivant, quand Sié apporta la nourriture à son poisson, il remarqua les traces de pas; il les reconnut, mais ne dit rien.

Le surlendemain, son père l'envoya au marché vendre des poulets, prit un plat de t^ô et partit au buisson où se trouvait le poisson. Après avoir posé la nourriture à terre, il imita la voix fine de son fils en chantonnant :

« Poisson, poisson, c'est moi Sié;

Je t'ai apporté du t^ô, viens le manger ».

Le poisson trompé par la voix, sortit pour manger le tôle. Soulevant alors une grande hache qu'il avait apportée, l'homme l'abattit sur l'énorme poisson, tranchant d'un coup sa tête. Une goutte de sang jaillit du poisson et alla éclabousser la figure de Sié à qui un client marchandait une poule au marché. Effrayé, devant ce qui s'était passé, il arracha sa poule de la main de l'hésitant acheteur, et rentra précipitamment à la maison. Surpris de le voir de si tôt, son père lui demanda :

« Comment, Sié?... tu n'as pas fini de vendre les poules et tu reviens déjà? Dis-moi... »

« Du tôle! Donnez-moi du tôle! Je veux du tôle », réclamait-il.

On lui en donna. Il partit en courant au lieu où se trouvait le poisson. Arrivé, ne prenant même pas le temps de souffler, il lança son chant :

« Poisson, poisson, c'est moi Sié;

Je t'ai apporté du tôle, viens le manger ».

Mais hélas, le poisson ne vint pas; il chanta une deuxième fois, puis une troisième fois : même résultat. Tout triste, il retourna à la maison :

« Père, vous avez pris mon poisson, donnez-le moi », se plaignit-il.

« Nous avons déjà mangé ton poisson, nous ne pouvons plus te le donner », répondirent les parents.

« Remboursez-le moi tout de suite, ou j'arrête la pluie », exigea l'enfant.

« Où aurons-nous un si gros poisson pour te rembourser? Arrête la pluie si tu peux! »

Ils le dirent sans trop de conviction car ils pensaient : « Comment un tel gamin pourrait arrêter la pluie? »

Sié ne dit rien. Il monta tout droit au ciel où se trouve Dieu et « attrapa » la pluie. Des jours passèrent, des marchés⁷ passèrent, des lunes passèrent : toujours pas de pluie. Une grande sécheresse s'abattit alors sur toute la gent humaine, animale et végétale : pas une seule pousse d'herbe, ni un seul point d'eau. Rapidement, la famine et la désolation règnèrent partout. Les enfants mouraient, les adultes mouraient, les animaux mouraient, les plantes séchaient. Devant cette catastrophe, le père décida de demander pardon à son fils afin qu'il laisse la pluie venir. Il dépêcha Hôï le crapaud auprès de l'enfant en lui remettant une petite carpe : « Arrivé, tu chanteras cette chanson », lui dit-il :

« Sié o Sié, jijajjaléré,

Fi ja so ou lto, jijajjaléré,

Fa gbo fa toumô, jijajjaléré,

E jé hunu ni, jijajjaléré,

Um mana wa, jijajjaléré,

Umbia wa kio, jijajjaléré,

Nama wa kio, jijajjaléré.

(Sié, oh Sié, jijajjaléré,
Ton père a dit, jijajjaléré,
Prends ton poisson, jijajjaléré,
Et laisse la pluie venir, jijajjaléré,
Sinon, jijajjaléré,
Les gens meurent, jijajjaléré,
Les animaux meurent, jijajjaléré). »

Le crapaud monta au ciel chez Sié et chanta :

« Sié, oh Sié, jijajjaléré,
Ton père a dit, jijajjaléré,
Prends ton poisson, jijajjaléré,
Et laisse la pluie venir, jijajjaléré,
Sinon, jijajjaléré,
Les gens meurent, jijajjaléré,
Les animaux meurent, jijajjaléré. »

Sié vit que le poisson était petit; il répondit au crapaud sur le même ton :

« Hôï, oh Hôï, jijajjaléré,
Va lui dire, jijajjaléré,
De reprendre son poisson, jijajjaléré,
Et de donner le mien, jijajjaléré,
Sinon, jijajjaléré,
Les hommes mourront, jijajjaléré,
Les animaux mourront, jijajjaléré. »

Le crapaud retourna sur terre et rapporta la réponse de Sié à son père. On chercha un poisson beaucoup plus gros que le premier, et on envoya de nouveau le crapaud. Arrivé chez Sié, il chanta :

« Sié, oh Sié, jijajjaléré,
Ton père a dit, jijajjaléré,
Prends ton poisson, jijajjaléré,
Et laisse la pluie venir, etc... »

L'enfant vit que le poisson proposé n'était pas aussi gros que le sien; il refusa :

« Hôï, oh Hôï, jijajjaléré,
Va lui dire, jijajjaléré,
De reprendre son poisson, jijajjaléré,
Et de donner le mien, etc... »

Le crapaud redescendit sur terre et rapporta la réponse de Sié à son père. Entretiens, les enfants mouraient, les femmes mouraient, les hommes mouraient, les animaux et les plantes mouraient : la fin du monde était imminente. Toujours pas de pluie. Le père de Sié chercha, chercha, et finit par trouver un poisson aussi gros que celui de son fils. Vite, on dépêcha encore le crapaud avec le poisson auprès de Sié :

« Hôï, dépêche-toi, fais vite, car les hommes meurent, les animaux aussi. »

Hôï courut plus vite que d'habitude; il arriva tout essoufflé chez Sié au ciel et chanta :

« Sié, oh Sié, jijajjaléré,
Ton père a dit, jijajjaléré,
Prends ton poisson, jijajjaléré,
Et laisse la pluie venir, jijajjaléré,
Sinon, jijajjaléré,
Les gens meurent, jijajjaléré,
Les animaux meurent, jijajjaléré. »

Sié vit que le poisson égalait en taille le sien. Satisfait, il répondit au crapaud :

« Hôï, oh Hôï, jijajjaléré,
Donne-moi mon poisson, jijajjaléré,
Et je laisserai la pluie venir, jijajjaléré,
Les hommes ne mourront plus, jijajjaléré,
Les animaux ne mourront plus, jijajjaléré. »

Hôï tendit le poisson à Sié; il le prit et lui recommanda ceci :

« Hôï, oh Hôï, jijajjaléré,
Quand tu seras sur la route, jijajjaléré,
Cours vite, jijajjaléré,
Sinon, jijajjaléré,
La pluie va venir, jijajjaléré,
La pluie te battra, jijajjaléré. »

Hôï, toujours essoufflé, reprit le chemin du retour. Il courait, courait, courait. Etre mouillé par la pluie!... Jamais de la vie : c'est tout ce qu'il détestait.

Il avait déjà parcouru la moitié de la distance quand de grands nuages voilèrent le ciel; aussitôt, tout devint obscur. Hop! hop! hop! il multiplia ses sauts. Il lui restait un quart du chemin à accomplir quand, déchirant la voute céleste en deux, un éclair illumina tout l'univers, suivi d'un coup de tonnerre qui ébranla toute la terre.⁸ Déjà Hôï apercevait le toit des cases, mais une succession d'éclairs et de coups de tonnerre semblables aux premiers obligea le crapaud à chercher refuge au creux

d'un grand fossé. Il fit bien, lui qui ne voulait pas être mouillé car, à l'instant même, de grosses gouttes de pluie s'écrasèrent lourdement sur le sol. Un grand vent se déchaîna; les gouttes augmentèrent : bientôt, ce ne fut plus qu'un orage violent qui déversait des flots d'eau sur toute la terre.

Il plut ainsi pendant une journée entière. Quand la pluie cessa, les puits, les marigots,⁹ les fossés et les moindres trous débordaient d'eau : elle coulait partout.

Le crapaud qui croyait avoir trouvé un asile sûr pour se protéger se vit tout d'un coup entouré d'eau; il ne put rejoindre la terre et resta là où il était. C'est pourquoi les crapauds vivent dans l'eau et se taisent par peur quand il pleut.

Je l'ai posé là où je l'ai pris.¹⁰

Une fille demanda alors au conteur :

« Et Sié, resta-t-il toujours au ciel? »

« Bien sûr que non! » répondit le conteur. « Il redescendit sur terre après la pluie et réintégra sa famille » (Kam 1980 : 97-103).

3. *Discours non narratif chanté*

Chant : *Assassiner Tankon*

Assassinez Tankon,¹¹ votre village sera détruit

Votre village sera détruit. Qu'a-t-il?

Si vous assassinez cet homme, si vous assassinez cet homme

Votre village sera détruit

Que ce soit un garçon, que ce soit une fille,

Que la personne est seule!

Un orphelin de toutes les façons

Si vous assassinez cette fille, votre village sera détruit

Si vous assassinez cette fille, votre village sera détruit

Parents, votre village sera détruit

Si vous assassinez cette fille.

Assassinez Tankon, votre village sera détruit

Si vous assassinez Tankon, votre village sera détruit

Qu'a-t-il?

Votre village sera détruit.¹²

4. *Enoncés sentencieux*

Proverbes (tirés de Bonnet 1982) :

« Enlève d'abord l'épine qui est dans ta fesse, avant d'enlever celle qui est dans ton pied » (31)

« L'épervier veut la chèvre, mais n'a pas la force de l'attraper » (39)

« L'oeil du curieux est creux » (44)

« Celui qui annonce à l'aveugle la mort de sa mère, l'accompagne aux funérailles » (55)

« Si le fleuve se tord, que le crocodile se torde » (63)

5. *Enoncés laudatifs* :

Devises (tirés de Kam 2002) :

Naba¹³ Wibga, chef de Tougo (Yatenga)¹⁴ :

n̄r j̄ā pelga kɔ j̄ā wibga zue basa a k̄āāba
poulet femelle blanc (négation) voir épervier courir laisser (possessif) enfants
« Une poule, à la vue d'un épervier, n'abandonne pas ses poussins » (384)

Naba Tiraogo, chef de Toesse (Zoulwéogo) :

pilabr1ə yambr1ə zaka ta vikri lebga toogo
roche blanc apparaitre cour et arracher devenir difficile
« Un rocher apparaît dans une cour et l'enlever devient difficile » (385)

Naba Ambga, chef du quartier Laarlé (Ouagadougou) :

tɛgre lagem yēsgo ti kombi laad mōagna
nourriture ajouter causerie et enfants rire beaucoup
« Quand les enfants causent avec de la nourriture à côté, ils rient beaucoup » (385)

6. *Jeux de langage*

Devinettes (tirés de Kam 2002) :

Question : Qu'est-ce qui n'a pas de mari et qui a des enfants pendant l'hivernage?

Réponse : C'est le maïs.

(La tige de maïs avec son épi fait penser à une femme qui porte son bébé au dos.)
(399)

Question : Le feu a brûlé ma culotte mais ma ceinture est restée intacte. Qu'est-ce?

Réponse : C'est le chemin.

(Après un feu de brousse, les chemins restent bien visibles.) (399)

Question : J'ai un panier; celui qui le fabrique ne le veut pas. Quelqu'un vient l'acheter et ne le veut pas non plus. Un autre l'accepte sans le voir. Qu'est-ce?

Réponse : C'est le cercueil. (400)

Question : Une femme courte sur jambes et qui prépare du bon riz. Qu'est-ce?

Réponse : L'abeille.

(Petite sur ses courtes pattes (« femme courte sur jambes »), l'abeille fait pourtant du bon miel (« bon riz »)) (402).

Notes

1. Textes provenant de notre propre collecte, de celle d'étudiants, de divers recueils.
2. Exemples : *Découverte des chantefables beti, bulu, fang du Sud Cameroun* (Klincksieck, 1970); *Littérature et musique populaire en Afrique Noire*, (1965); *Poésies orales* (en collaboration avec Minyono Nkpdo M. F.), (1978).
3. « Le mot Mvet désigne tout à la fois d'abord l'instrument, ensuite le joueur, le genre de récit et enfin la musique ». Art. « Qu'est-ce que le Mvet? » de Bonaventure Mve Ondo, dans *Littérature gabonaise* (Vuarchex 1991 : 61).
4. Daba : instrument aratoire du type de la houe avec une lame à fer semi-circulaire.
5. Tô : pâte de farine cuite servant d'aliment de base au Burkina; il se mange accompagné d'une sauce.
6. La garde des boeufs et des vaches revient généralement aux enfants. Dans la journée, ils sont chargés de conduire ces animaux en brousse pour qu'ils broutent l'herbe. Le soir, ils les ramènent pour les enfermer dans des enclos.
7. Ici, le mot marché signifie à la fois le lieu et le jour où les habitants d'un village se réunissent pour des échanges commerciaux. Le même terme sert aussi à mesurer le temps parce que le marché se tient tous les cinq jours.
8. En Afrique, les pluies sont souvent de véritables orages, annoncés par des éclairs et des coups de tonnerre.
9. Dans les pays tropicaux, le marigot est un bras de rivière ou un lieu bas sujet à être inondé.
10. Formule indiquant la fin du conte.
11. Nom qui désigne ici un orphelin ou une orpheline.
12. Chant extrait du mémoire de maîtrise de San Simon Coulibaly, titré : « L'orphelin à travers les contes et les chansons des Tafonbi (Toussian de Tapoko) » (2005 : 121).
13. Naba : titre donné au chef (de village, de quartier...) chez les Moosé (ou Mossi) du Burkina.
14. Le Yatenga et le Zounwéogo sont des régions du Burkina; Ouagadougou est la capitale du Burkina.

Bibliographie

- Aarne, Antti. 1911. *The Types of the Folktale*. Helsenki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- Agblemagnon, François N'Soungou. 1969. *Sociologie des sociétés orales d'Afrique Noire. Les Eve du Sud-Togo*. Paris, La-Haye : Editions Mouton.
- Bonnet, Doris. 1982. *Proverbes et contes mossi*. Paris : Cif, Edicef.
- Bouah, Niangora. 1987. La drumologie, c'est quoi? *Notre librairie* N° 86, Janvier-Mars.
- Calame-Griaule, Geneviève. 1965. *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons*. Paris : Gallimard.
- Coulibaly, San Simon. 2005. *L'orphelin à travers les contes et les chansons des Tafonbi (Toussian de Tapoko)*. Mémoire de Maîtrise, Département de Lettres Modernes, Université de Ouagadougou.
- Derive, Jean. 1975. *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : Les contes ngbaka-ma'bo de R.C.A*. Paris : Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France.
- _____. 1976. Les trois prétendants rivaux, en Europe et en Afrique, essai d'analyse comparée. *Cahiers de Littérature Orale* n°1 : 67-94.
- Dundes, Alan. 1964. *The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki : Communications, n°195.
- Eno Belinga, S-M. 1978. *La littérature orale africaine*. (Col. Les classiques africains.) Paris : Edit. Saint Paul.
- Equilbecq, François-Victor. 1972. *Contes populaires d'Afrique occidentale. Essai sur la littérature merveilleuse des Noirs (suivi de contes indigènes de l'Ouest africain français)*. Paris : E. Leroux, 1913-1916.
- Görög Véronica. 1981. *Littérature orale d'Afrique Noire. Bibliographie analytique*. Paris : Editions G.-P. Maisonneuve et Larose.
- Kam, Sié Alain. 1980. *Môhou, l'Homme-Hyène dans le milieu traditionnel dian. Etude de contes dians*. Littérature orale. Thèse de Doctorate 3ème cycle, Nancy.
- _____. 2002. *La littérature orale au Burkina Faso : essai d'identification des textes oraux et leur exploitation dans la vie moderne*. Thèse de Doctorate d'état, Ouagadougou.

- Kesteloot, Lilyan. 1972. *Da Monzon de Ségou, épopée bambara*. Paris : F. Nathan.
- Vuarchex François (Ed.).1989. Littérature camerounaise : 1. L'écllosion de la parole. *Notre Librairie* n°99, Octobre-Décembre.
- _____. 1990. Littérature du Burkina Faso. *Notre librairie* n°101, Avril-Juin..
- _____. 1991. Littérature gabonaise. *Notre librairie* n°105, Avril-Juin.
- _____. 1992. Littérature nigérienne. *Notre librairie* n°107, Octobre-Décembre.
- _____. 1997. Littérature togolaise. *Notre librairie* n°131. Juil-Sept.
- Obiang, Pierre-Claver Nang Eyi. 1991. Au rythme des saisons. Littérature gabonaise. *Notre librairie* n°105, Avril-Juin, 28-34.
- Pacere, T. F.1987. Bendrologie et Littérature culturelle des Mossé (ouvrage dactylog) T.V. Ouagadougou.
- Paulme, Denise. 1961. Littérature orale et comportements sociaux en Afrique noire. *L'Homme* 1 : 37-49.
- _____. 1966. Une légende africaine du conquérant. *L'Homme* 6 : 19-40.
- _____. 1968. Sur trois textes africains (bété, dogon, kikuyu). *Cahiers d'Etudes Africaines* n°8 : 190-200.
- _____. 1971. Thème et variations : l'épreuve du « nom inconnu » dans les contes de l'Afrique noire. *Cahiers d'Etudes Africaines* n°11 : 189-205.
- _____. 1976. *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard.
- Propp, Vladimir. 1970. [1928] *Morphologie du conte*. Paris : Gallimard.
- Robert, Paul. 1993. *Le nouveau petit Robert*. Montréal : Dicorobert.
- Tauxier, Louis. 1985. *Contes du Burkina*. Paris : Cif, Edicef.
- Thompson, Stith. 1989. [1955] *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest Books and Local Legends*. Indiana : Indiana University Press.