

TAP Edmond BERNUS

ISSN 0247-3747



GESTE et IMAGE

BULLETIN de LIAISON

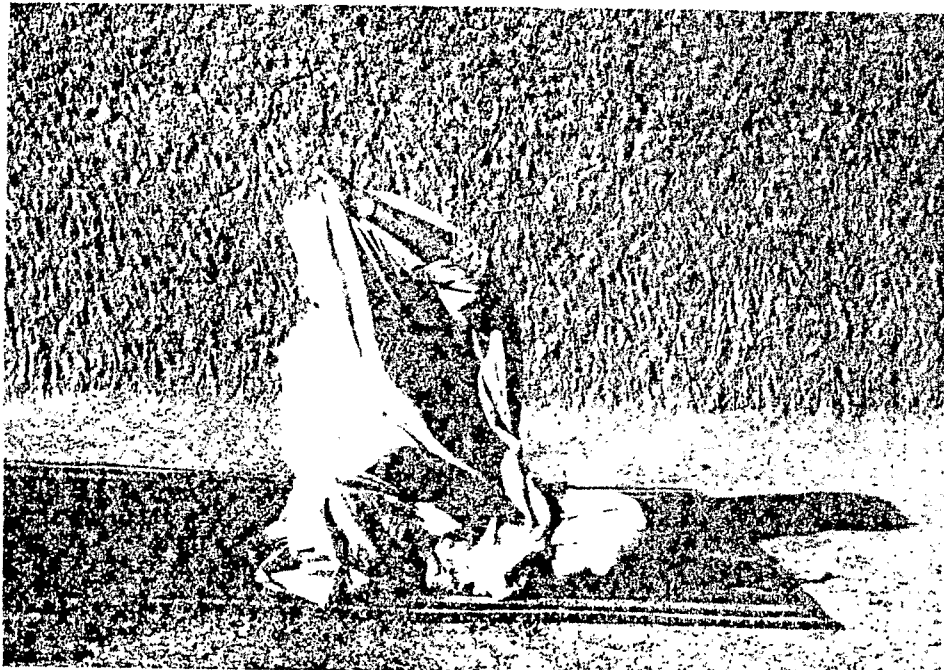
fascicule 2

1981

133741 ex 1

133741 ex 1

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE *clp*



2



O. R. ST O M E L B
 N° : 3741ex1
 Cote B

LE GESTE DU CONTEUR ET SON IMAGE

Edmond BERNUS

Genevieve CALAME - GRIAULE

Aussi diversifiée que paraisse l'activité humaine, elle peut, pour l'observateur, se ramener à un ensemble complexe de gestes et de paroles inscrits dans un continuum temporel. Ces gestes et ces paroles peuvent être indépendants les uns des autres : ainsi l'exercice d'une technique commande une série de gestes spécifiques, accomplis soit en silence (l'agent est seul) soit en prononçant des paroles sans rapport avec la technique (l'agent converse avec quelqu'un tout en poursuivant son travail, ou plusieurs agents bavardent entre eux). Ils peuvent aussi être associés : dans ce cas on a affaire soit à des gestes spécifiques de l'exercice du langage, soit à des gestes particuliers qui accompagnent tel type de discours déterminé (par exemple la littérature orale), soit inversement à des paroles spécifiques liées à l'exécution de gestes techniques (textes rythmés favorisant l'exécution d'un travail, rituels (formules accompagnant les gestes du sacrifice, par exemple), etc.

Les études sur les gestes sont nombreuses, certaines sont même fort anciennes. A date relativement récente, elles se sont multipliées, d'une part sous l'influence de la sémiotique, d'autre part en vertu de l'attention croissante apportée au corps humain comme lieu et objet de la communication. Cependant, malgré leur abondance, ces travaux sont loin de couvrir tout le domaine du gestuel, et certains secteurs restent fort peu explorés. Il en est ainsi du rôle du geste dans la littérature orale (1).

Toute manifestation orale, quelle qu'elle soit, met en oeuvre non seulement le langage, mais une série de procédés complémentaires faisant appel aux ressources du corps et de la voix du locuteur : gestes, attitudes, mimiques, expressions du visage, intonations et modulations de la voix, rythme de la parole, etc. Lorsqu'on veut fixer par écrit cette manifestation orale (cette "performance" au sens anglais du terme), il ne reste qu'une série d'énoncés linguistiques dans lesquels on peut retrouver, certes, des caractéristiques stylistiques liées à l'exercice de la langue à un certain niveau (l'expressivité par exemple peut tenir au choix des mots, ou à certaines répétitions, etc.), mais qui n'est qu'un squelette en comparaison du discours oral, étoffé de toute la présence humaine du locuteur. En ce qui concerne la littérature orale, c'est devenu une banalité que de déplorer cette déperdition. Si la plupart des chercheurs qui publient des corpus de textes oraux signalent l'appauvrissement qu'ils ont subi, ils se bornent en général à de pieux regrets. Il est temps de dépasser ce stade et de tenter de ressaisir cette richesse fuyante, si difficile à fixer puisqu'elle est la vie même.

Une telle recherche doit comporter selon nous trois étapes :

- l'observation et le recueil des données,
- la restitution de ces données dans la publication,
- l'interprétation.

OBSERVATION ET RECUEIL DES DONNÉES

Aux temps héroïques (qui couvrent en gros la première moitié du siècle, les études sur la littérature orale étant rarement antérieures), le chercheur en était réduit à recueillir les textes sous la dictée des informateurs ; c'est sans doute pourquoi beaucoup se contentaient de traductions. M. Herskovits raconte (1958) comment, en 1931, au Dahomey, il prenait directement à la machine à écrire en anglais les contes que son interprète lui traduisait du son en français ; seuls les chants intervenant dans la narration étaient ensuite enregistrés sur une machine à cylindres. Il est clair qu'après des opérations aussi compliquées, il restait peu de chose du texte original. Quant à l'observation du style oral, il

n'en était, bien sûr, pas question.

La vulgarisation du magnétophone a changé bien des choses. Non seulement le texte dans la langue originale est fixé, ce qui permet toutes les vérifications linguistiques, mais la voix, les intonations, le rythme, les pauses, et éventuellement la musique (chant, accompagnement d'instruments) sont captés et peuvent être reproduits à loisir pour l'analyse. Cependant l'autre volet du style oral, c'est-à-dire les procédés qui font appel aux ressources du corps (gestes, attitudes, expressions...) a une fois de plus disparu. Le message restitué se trouve encore amputé d'un certain nombre de ses composantes dont on commence seulement à se demander si elles ne sont pas en fait essentielles.

C'est à ce point précis de sa démarche que le chercheur se met à utiliser d'autres moyens d'observation qui fixent l'image, c'est-à-dire la photographie et le cinéma. Ne mentionnons que pour mémoire le magnétoscope, qui n'est pas encore entré tout à fait dans l'usage courant pour des raisons de coût et d'encombrement, mais qui est en train actuellement de gagner du terrain. Il faut souhaiter cependant que la qualité de l'image, qui est encore loin d'égaliser celle du film, fasse des progrès, avant que l'on envisage de l'utiliser dans cette recherche.

Nous allons relater ici une expérience menée depuis quelques années au Niger, dans la région d'Agadès, et plus particulièrement dans la bourgade d'In Gall, située à une centaine de kilomètres au Sud-Ouest de cette ville. L'enquête s'est déroulée essentiellement avec des informateurs touaregs et *tsanghen*. Ces derniers, qui constituent la population d'In Gall, sont un groupe sédentaire vivant en étroite relation avec les Touaregs nomades de la région, mais ayant conservé une organisation sociale et un parler propres, qui témoignent d'une origine songhay (2). La recherche a été menée en association par les deux auteurs signataires de cet article : G. Calame-Griaule, en tant qu'ethnolinguiste et spécialiste de la littérature orale, et E. Bernus, géographe, spécialiste des Touaregs, mis à contribution ici pour ses compétences de cinéaste-ethnologue (3).

Un point de méthode important est à souligner ici. Il n'a pas été question pour nous de passer directement à l'observation filmée ; cette étape n'est intervenue qu'après une longue préparation

et mise au point par l'un de nous (G. C.-G.) des textes de contes que nous avions l'intention de filmer.

Un texte de conte était enregistré sur magnétophone UHER, puis soigneusement transcrit dans la langue originale, traduit en mot à mot et commenté avec l'informateur. Puis il était repris, énoncé par énoncé, l'informateur étant prié de refaire le geste correspondant à chaque énoncé. Cette méthode, quelque artificielle qu'elle paraisse, a donné des résultats assez surprenants, et a permis de démontrer, grâce à de nombreux recouplements obtenus par les enregistrements et analyses successifs du même conte à plusieurs années d'intervalle, la parfaite maîtrise du conteur quant à ses gestes et la permanence de la liaison geste-énoncé. Quelques très rares variantes gestuelles recueillies à cette occasion n'infirmèrent nullement cette règle, mais prouvaient au contraire la nécessité de faire correspondre un geste à tel énoncé précis, tout en accordant une certaine possibilité de choix entre deux ou trois réalisations situées dans un même registre.

Exemple :

Dans le conte touareg *La poudre qui fait parler les fesses*, la femme, que son mari a punie de sa méchanceté en lui faisant absorber cette poudre, manifeste sa honte en se couchant, recouverte de son voile, et en refusant de parler. L'énoncé correspondant est un verbe expressif qui décrit l'action de se mettre en boule sous un tissu. Le geste du conteur peut être esquissé (photo 1) ou plus développé (photo 2). On le comparera avec le geste signifiant, dans le même conte : "il a dormi" (photo 3) ; l'action figurée étant plus banale, les procédés sont plus simples.

Cette analyse, appliquée à des textes assez variés, a permis de mettre en évidence la permanence de l'association de certains types de gestes avec certains types d'énoncés, et la nécessité de cette correspondance, tout au moins pour un même conteur (4). Il devenait déjà possible d'établir, pour un même conte, un lexique gestuel parallèle au lexique linguistique. Mais il ne faudrait pas s'imaginer qu'une performance narrative se déroule dans une immobilité relative, le conteur ne se mettant en mouvement qu'au déclenchement des énoncés porteurs de gestes. Lorsqu'on observe la narration en continu, on s'aperçoit que certaines séquences sont à peu près totalement dépourvues de gestes, que d'autres sont au contraire très animées, et que d'une façon générale, les gestes pro-

prement signifiants que l'analyse nous avait fait repérer se détachent sur une sorte de tissu lâche de gestes non signifiants, dont le locuteur n'a pas vraiment conscience, et qui forment une sorte d'accompagnement en sourdine à la parole. Des techniques d'enregistrement de l'image utilisées ensuite nous ont permis de préciser ces points.

UTILISATION DES TECHNIQUES

Après la mise au point de l'observation directe et de l'analyse des gestes en relation avec le discours, et une fois bien connu le texte qui faisait l'objet de l'étude et ses différentes variantes, nous passâmes à la photographie. Notre première tentative consista à installer le conteur en action (5) et à le "mitrailler" aussi rapidement que possible, dans l'idée qu'on pourrait ainsi appréhender ses gestes dans leur chronologie et dans une relative continuité. Cet essai aboutit à un échec : aucun des gestes signifiants, déjà repérés comme tels à l'analyse, ne fut saisi et nous eûmes seulement de vagues gestes de mains impossibles à interpréter, qui pouvaient être tout aussi bien des ponctuations du discours que des débuts ou des fins de gestes signifiants, le photographe ayant appuyé sur le déclenchement avec un léger décalage par rapport aux temps forts du conteur (6).

Nous tentâmes alors de photographier les gestes signifiants en demandant au conteur de reproduire à la fois l'énoncé (isolé du contexte) et le geste correspondant. Les informateurs se prêtèrent à ce jeu avec beaucoup de bonne volonté et refirent les gestes autant de fois que nous le leur demandâmes. Un catalogue très suggestif des gestes les plus remarquables, ainsi que d'un certain nombre de gestes "passe-partout", utilisés dans la communication courante, fut ainsi obtenu.

Le cinéma était bien évidemment la seule technique qui permettait de retrouver la continuité et l'enchaînement de la gestuelle. Nous le savions depuis le début, mais nous considérions toutes ces approches préalables comme absolument nécessaires avant de l'aborder. La première tentative fut effectuée sans matériel synchrone, avec une caméra Beaulieu 16 mm électrique et un magnétophone UHER 4000. La caméra fixée sur un pied filmait le conteur

assis sur une carte, ce qui donnait un film pris sous un même angle, dans un cadrage invariable. Au terme de la prise de vue fixe de la totalité d'un récit du conteur, on prenait avec la caméra baladeuse quelques gros plans des visages, des bras et des mains, dans l'idée de les intégrer éventuellement dans le montage final.

Si la caméra fonctionna sans problème avec des piles ordinaires, ce qui évita l'utilisation encombrante de batteries difficiles à recharger, les problèmes techniques furent cependant nombreux. L'enregistrement se révéla parfois délicat à cause de défaillances du micro, ce qui obligeait à recommencer le début du tournage, pour obtenir prises de vues et enregistrement "simultanés", et non véritablement synchrones. Deux difficultés majeures ne purent être surmontées : en premier lieu, nous ne possédions que des films d'une durée de 3 minutes, ce qui obligeait à interrompre fréquemment le conteur en pleine action pour décharger et recharger la caméra. De ce fait, nous étions forcés de demander au narrateur de reprendre le cours de son récit un peu en-deça du point où il s'était arrêté. Les interruptions dues aux incidents techniques ou à la faible durée des films montrèrent d'ailleurs la maîtrise des conteurs, capables de s'interrompre à la demande sans se troubler et de donner des interprétations successives (texte et geste) ne variant que dans le détail. En second lieu, le vent ne cessa de souffler durant toute la durée du tournage, et notre inexpérience ne permit jamais de supprimer ce bruit de fond par des techniques appropriées. Au total, un matériel insuffisant (absence de son synchrone et durée limitée des films) et notre inexpérience donnèrent à cette première tentative un caractère exploratoire aboutissant à un document de travail comportant des défauts criants.

Au retour en France, le film fut d'abord projeté avec l'enregistrement "simultané", avec l'inconvénient d'un décalage de plus en plus important entre l'image et le son au fur et à mesure de la projection. Grâce à la compétence et au dévouement de Jean-Dominique Lajoux, une post-synchronisation put être réalisée. Dès lors, ce film au son désaccordé est devenu un document utilisable, pouvant servir de support à la présentation de cette première expérience.

Une seconde expérience fut tentée en 1978 avec une caméra super 8 Sankyo (Sound KL 61-200), au son synchrone. Toujours fixe, la caméra montée sur un petit pied était utilisée avec un micro Sennheiser indépendant qu'un long fil permettait de rapprocher des conteurs. Bien que les films n'aient pas encore été véritablement exploités, les premiers résultats semblent satisfaisants. Des cassettes de plus longue durée (10 minutes) permirent d'éviter les interruptions de la première expérience. Grâce à un vent plus clément, et malgré l'agression permanente des pintades qui organisaient à chaque tournage un concert de caquetages du haut d'un mur mitoyen, les résultats semblent meilleurs. Des documents bruts de conteurs filmés enfin en quasi-continuité purent ainsi être réalisés.

ETAT DE LA DOCUMENTATION

Nous possédons donc actuellement :

- des photographies prises à un rythme accéléré sur un récit continu (2 films 36 poses en noir et blanc), en général peu significatives ;
- des photographies de gestes effectués "à la demande" formant un catalogue des gestes signifiants de plusieurs contes et de leurs variantes (6 films 36 poses et 2 films Rolleiflex 12 poses, en noir et blanc, et plusieurs films en diapositives couleurs) ;
- un film 16 mm post-synchronisé sur un conteur touareg nommé et une conteuse *tasawiq* d'In Gall ;
- plusieurs films super 8 mm synchrones sur un conteur forgeron touareg d'In Gall, tantôt seul, tantôt associé à son frère (Cf. ci-dessous).

LES CONTEURS DEVANT LA CAMERA

Tous les conteurs filmés ont montré une égale aisance devant la caméra, où ils se trouvaient pourtant dans des conditions très différentes de leurs conditions d'expression habituelles : différence de lieu (la cour de la maison où résidait l'équipe de chercheurs, au lieu de leur cadre familial), de temps (les prises de

ces ont lieu obligatoirement de jour, alors que les séances de conte ont toujours lieu la nuit, avec l'éclairage diffus d'un feu ou d'une lampe tempête), et d'auditoire (l'équipe de recherche et ses collaborateurs, au lieu du groupe familial ou des voisins). Mais, outre ce trait commun (l'aisance), on peut relever des nuances différentes dans le comportement de chacun, en fonction de leur origine, de leur âge ou de leur milieu social respectif. Ces nuances sont importantes car ce sont elles qui, finalement, permettent de préciser des styles.

Le premier conteur, Ahmaden Assalekh, était un homme jeune appartenant à une tribu touarègue religieuse, les Kel Eghlal, normalement sous la tente dans la région d'Abalak, aux environs d'In Gall. Nous avons travaillé avec lui au cours de plusieurs missions successives, mais toujours hors de son contexte, n'ayant pas encore eu la possibilité de séjourner suffisamment longtemps dans son campement. A la période du film, il était tout à fait habitué à l'enquête sur le geste, dans laquelle il s'est d'ailleurs toujours montré un collaborateur très intelligent et un acteur consciencieux. Dans son groupe existe une tradition de pudeur et de réserve qui se traduit par un comportement différent de celui des Touaregs nobles, plus emphatique (7), ou des anciens esclaves, facilement grossier (8). Cette réserve est visible dans le style de ce conteur d'Ahmaden, dont les gestes sont toujours mesurés, suggèrent plus qu'ils ne mettent en scène et évitent de s'apesantir sur les passages scabreux (9). Sensible à l'effet qu'il produit sur son auditoire, ou ici devant la caméra, il porte un habillement soigné aux couleurs choisies qui témoigne d'une recherche évidente d'élégance.

Uainata Ghammu, dite Tamina, qui fut également filmée en 1974, (elle devait décéder peu après), était une femme âgée habitant In Gall, donc de tradition sédentaire et citadine ; elle appartenait au groupe des Isawaghen et parlait *tasawaq*. Aveugle, accompagnée de sa petite-fille qui lui servait de guide, elle était totalement indifférente à sa présentation et venait travailler dans ses vêtements de tous les jours. Insensible à la caméra, mais consciente de la présence d'un auditoire, elle fit preuve d'un merveilleux naturel, interrompant le cours de son récit pour chiquer du tabac, se râcler la gorge et cracher. Sa liberté gestuelle était très grande

et elle était encouragée à en accentuer l'aspect comique par les rires de l'auditoire. Cette liberté s'explique certainement par son origine sociale : la classe des Isawaghen, sans être servile, est cependant considérée comme dépendante de celle des "nobles" ou Isherifen, et il faut remarquer que c'est parmi elle que se recrutent les femmes considérées comme les meilleures chanteuses ou conteuses, qui n'hésitent pas à se produire en public (10).

Le troisième conteur, filmé au cours de la seconde expérience, était un forgeron touareg vivant à In Gall, parlant aussi couramment la *tasawaq* que la *tamasheq*, et contant indifféremment le même répertoire dans les deux langues. Comme tous les forgerons, c'était un excellent conteur, cherchant moins l'effet dans son habillement, qui était celui de tous les jours, que dans ses expressions, ses rires, son naturel joyeux, sans contrainte ; ces qualités furent particulièrement mises en valeur lorsque, après plusieurs contes pour lesquels il fut filmé seul, son frère vint spontanément s'asseoir à côté de lui et lui servit à la fois d'auditoire, de faire-valoir et d'interlocuteur actif par ses mimiques, ses exclamations, ses questions, ses rires. Ce comportement était d'autant plus intéressant qu'il feignait de découvrir avec ravissement des contes qu'il connaissait aussi bien que son frère, les contant lui-même avec verve de son côté quand l'occasion s'en présentait. La facilité avec laquelle il était entré dans ce rôle de compère, la manière même dont tous deux occupaient l'espace d'une façon absolument complémentaire (photos 13 à 19) prouvaient que c'était là leur manière habituelle de conter (11).

Lorsque l'on compare les photographies des gestes signifiants avec leur exécution en continu, observable sur le film, on fait deux constatations immédiates. Tout d'abord, l'exécution des gestes à la demande peut, dans certains cas, donner lieu à une certaine exagération de l'amplitude, à une certaine accentuation des gestes particulièrement expressifs, mais il s'agit bien toujours des mêmes gestes et la différence n'est qu'une question de degré. Ensuite, il arrive que certains gestes, donnés pourtant avec beaucoup de précision et répétés lors de chaque étude analytique des variantes du même conte, disparaissent lors de la prise de vue en continu. On peut supposer que le conteur, malgré son aisance, s'est cependant laissé distraire par la situation inhabi-

tuelle et a "oublié" certains gestes. Ou bien on peut admettre l'existence d'une certaine liberté pour lui de choisir dans le "lexique" gestuel d'un conte ceux qu'il a envie de faire à cette occasion précise. Dans l'état actuel de la recherche, il est impossible de trancher cette question.

RESTITUTION DES DONNÉES DANS LA PUBLICATION

Nous ne mentionnerons ce problème que pour mémoire, car il demanderait des développements qui dépasseraient le cadre de cet article. Signalons seulement quelques-unes des solutions possibles, dont aucune d'ailleurs n'est absolument satisfaisante.

De toutes les caractéristiques du style oral, une seule peut être mise en évidence assez aisément lors du passage à l'écrit : c'est le rythme du discours, reproduit grâce à un découpage approprié du texte écrit. Un certain nombre de signes conventionnels peuvent ajouter à ce découpage rythmique des indications sur le débit (rapidité ou ralentissement, enchaînement, hésitations, etc.) ; mais il est évident que la lecture de ces signes demande un certain effort.

Quant aux gestes, expressions et intonations, deux solutions extrêmes sont possibles. Ou bien l'on tente de faire passer les nuances dans le texte lui-même, ou dans sa traduction lorsqu'il s'agit d'un conte recueilli dans une langue différente de celle de la publication ; on ajoute dans ce cas de nombreux éléments au récit original : "il dit d'un air menaçant", "il brandit sa lance à plusieurs reprises", etc. Ou bien l'on reste aussi près que possible du texte original, y compris dans la traduction, et l'on donne les commentaires intonatoires et gestuels, à peu près comme on indique les jeux de scène dans une pièce de théâtre écrite (12). Entre ces deux extrêmes beaucoup de solutions sont possibles ; mais aucune tentative ne s'est révélée vraiment satisfaisante. Le disque souple, inséré dans certaines publications de littérature orale (13), permet de restituer la voix, les intonations, la musique ; le développement de la vidéo pourra peut-être faire revivre les gestes et les expressions des conteurs grâce à des cassettes vendues avec la publication. On peut aussi (pourquoi pas ?)

publier toute la série des photographies illustrant un conte avec le texte.

INTERPRÉTATION DES DONNÉES

Là encore, nous ne ferons qu'un rapide rappel de ce que nous avons exposé ailleurs (Calame-Griaule 1977).

On peut d'abord tenter d'établir une typologie des gestes à partir d'un corpus. Différents modes de classement ont été proposés, soit pour les gestes accompagnant la parole (Cresswell 1968), soit pour les gestes dans les cultures africaines (Badael-Mathon 1971), soit pour les gestes des conteurs (Sandor 1967, Derive 1975). En ce qui nous concerne (Calame-Griaule 1974), nous avons retenu un critère simple pour la classification des gestes des conteurs (que nous nommons "gestes narratifs") : celui du caractère plus ou moins arbitraire du rapport signifiant/signifié. Lorsque le geste prétend représenter des objets ou des actions perceptibles aux sens (rapport non arbitraire), on a affaire à des gestes descriptifs (par exemple, série de photos 7 à 12). L'autre catégorie (rapport arbitraire) comprend des gestes dans lesquels la part de convention est beaucoup plus grande ; ce sont essentiellement les gestes qui accompagnent le discours et en traduisent les nuances (photos 4 à 6). Il faut y ajouter les mouvements des mains sans signification précise, dont le locuteur n'a même pas conscience, et que nous avons appelés "gestes phatiques" parce que, comme dans la fonction phatique du langage définie par R. Jakobson, ils servent à établir ou maintenir la communication. Ce sont précisément ces gestes qui apparaissent le plus facilement lors des tentatives de photographie des conteurs en continu.

On peut ensuite tenter de mettre en évidence les différentes fonctions qu'occupe la gestuelle dans la narration orale. Si l'on se réfère à la conception qu'en ont les usagers eux-mêmes, la réponse unanime sera que le conteur qui "fait des gestes", qui utilise les ressources expressives de son corps et de sa voix, plaît au public parce qu'il donne de la vie au récit. C'est ce que nous appelons la fonction de *dramatisation*.

A cette fonction de mise en scène s'ajoute une fonction explicative. Le geste descriptif présente en général un caractère de redondance avec l'énoncé, mais il peut en préciser certaines nuances et ajouter de l'information.

Exemple :

Toujours dans le conte de *La poudre qui fait parler les fesses*, le mari, chassé par sa femme, se retrouve en pleine brousse et est tourmenté par la soif. Une "chose" inconnue passe au-dessus de sa tête et lui conseille de retourner la pierre sur laquelle il se trouve. L'expression et l'attitude du conteur (photo 7) montrent un sentiment de crainte religieuse devant cette manifestation de l'invisible, sentiment qui n'est pas exprimé dans le texte.

Le geste peut même remplacer totalement un énoncé, jugé par exemple grossier, ou trop terrible pour être formulé.

Exemple :

Dans le conte de *Peau d'âne* raconté par la vieille Aminata (14), un fils tue son père, qui avait essayé de le faire mourir en le jetant dans un puits pour lui prendre sa femme. Le meurtre du père est exprimé de la façon suivante : "Alors il a pris sa lance et il a fait comme ça..." (geste de brandir une lance, suivi d'un long silence). Les gens se rassemblèrent pour l'enterrer.

Nous avons essayé de montrer que les gestes ont aussi une fonction proprement narrative, c'est-à-dire qu'il existe pour un même texte des structures gestuelles qui se superposent aux structures narratives (Calame-Griaule 1977). Les articulations des différentes séquences se manifestent alors par des gestes qui dépassent le cadre normal de la gesticulation, cadre que nous avons proposé d'appeler le "carré du conteur" (15). Il s'agit pour le moment d'une hypothèse de travail qui devra être reprise à propos de nouveaux textes et de nouveaux conteurs.

CONCLUSION

Nous n'avons abordé dans cet article que l'aspect méthodologique de l'observation du langage gestuel des conteurs, et n'avons que mentionné les autres problèmes. Il reste beaucoup à faire. Une faible partie seulement du corpus déjà en notre possession a été exploitée (un conte a été publié avec une analyse stylistique complète et les photographies de gestes qui s'y rapportent (Calame-Griaule 1977). L'analyse des documents filmés est à peine ébauchée,

ainsi que la comparaison des photographies avec les films. D'autres documents devront être recueillis pour enrichir notre "lexique" gestuel: il faudra aussi collecter des versions des mêmes contes dits par des conteurs différents mais appartenant aux mêmes groupes ethniques et sociaux, avant de pouvoir aborder sérieusement le problème des styles et se demander s'il existe des constantes propres à un même groupe, tout en essayant de délimiter les variantes individuelles. Il faudra tenir compte (et ce ne sera pas facile à obtenir) de la transmission traditionnelle, puisqu'il faut dire de nos conteurs les procédés stylistiques, notamment gestuels, leur sont enseignés en même temps que les textes et qu'ils doivent s'efforcer de reproduire les modèles. Il sera intéressant d'étudier les conteurs professionnels, là où il en existe, et de voir si leur style, beaucoup plus "théâtral", utilise des procédés de nature différente ou se contente d'amplifier ceux des conteurs amateurs dont nous avons l'habitude.

L'absence de gestes peut être tout aussi intéressante que leur présence, qu'il s'agisse d'un effet stylistique à l'intérieur d'un même texte où des parties sans gestes contrastent avec des parties animées, ou qu'il s'agisse d'un véritable interdit culturel: dans certaines sociétés, les femmes, par décence, doivent conter sans gestes; dans d'autres, les gestes seront prohibés devant certains parents (le beau-père par exemple); ailleurs encore, ce seront certains genres littéraires qui les excluront. On ne peut comprendre ces divers comportements qu'en essayant d'analyser la nature profonde du geste et son rôle précis dans la communication.

C'est là en effet qu'est le problème central, celui auquel se rattachent tous les autres, aussi bien la manière dont fonctionne le processus de symbolisation dans les gestes narratifs que celle dont le conteur investit son espace gestuel et utilise les divers axes dont il est le centre. Tout revient en effet à se demander comment le geste (et les autres procédés stylistiques oraux) contribuent à faire passer le message et à traduire, en plus de ce qui est dit, un non-dit qui est, en fait, essentiel. La communication orale passe par le corps, et les auditeurs ne s'y trompent pas, qui disent que les contes de celui qui "ne remue pas les bras" sont comme une nourriture sans goût ni condiment.

DOCUMENTS

Nous présentons ici une série de photographies illustrant des passages de différents contes. Nous donnerons le résumé du conte, en ne citant le texte intégral que des passages concernés. Il est dommage que, faute de place, nous ne puissions pas donner l'illustration intégrale de tout un conte, qui serait ainsi raconté par image, comme une bande dessinée (Cf. ci-dessus).

1. LA POUDRE QUI FAIT PARLER LES FESSES (conteur : Ahmaden Assalekh)

L'imam de la mosquée avait épousé la fille du chef. Le mari était jaloux, car la femme était légère et recevait des hommes. Son mari lui en fait reproche. Un jour de fête, le mari étant parti à la prière, la femme, assise devant sa maison, appelle un jeune homme qui passe, l'enferme et fait croire à son mari que son père lui a fait cadeau de cheval. Le mari étant allé remercier son beau-père, il s'ensuit un quiproquo comique. La femme, qui a pendant ce temps fait partir le jeune homme et son cheval, accuse son mari d'avoir des visions.

Elle dit :

- "Ah ! mon père ! (photo 4). Cet homme-là (photo 5), c'est un fou (photo 6)".

Le beau-père fait attacher son gendre, et la femme le fait transporter et abandonner dans la brousse par ses galants. A moitié mort de faim et de soif, il arrive à un arbre.

"Il a dormi dessous (photo 3). Il dormait lorsque quelque chose est passé au-dessus de lui (photo 7), et lui a dit : - "Soulève la grosse pierre sur laquelle tu appuies ta tête." Il l'a soulevée (photo 8), il y avait de l'eau dessous, il a bu (photo 9)... Il est allé vers un autre arbre, il a effeuillé ses branches (photos 10 et 11), il a mangé. Après avoir mangé, il a dit : - "Louange à Dieu !" (photo 12).

Il mange les feuilles d'un autre arbre et s'aperçoit qu'elles "font parler les fesses", qui répètent tout ce que l'on dit. Il en fait une poudre qui lui servira à se venger de sa femme...



2. L'ENFANT TERRIBLE (conteur : forgeron Albade) (16)

Deux frères, l'un est intelligent et l'autre sot. Leur père est malade, le fils intelligent le garde et le sot va chercher le troupeau dans la brousse. Il propose un animal à chaque autre, et interprète le bruissement des feuilles comme une réponse positive ; il attache un animal au tronc. Quand il ne reste presque plus rien du troupeau, le grand frère s'en aperçoit et lui dit de garder leur père pendant que lui ira dans la brousse. Pour chasser les vaches de la piste de viande, il prend un bâton et frappe la tête de père, qui meurt. Avec son crâne, le sot fabrique deux patènes calabasses auxquelles il met des lanières de cuir, l'une jaune, l'autre rouge.

Son grand frère étant revenu, il lui dit :
- "Regarde, j'ai trouvé deux calabasses, les voici (photo 13) ; laquelle veux-tu (photo 14), celle à la lanière jaune ou celle à la lanière rouge ?" (photo 15).

Ils enterrent leur père et, constatant qu'il n'y a plus rien à manger, égorgent leur chien (photo 16) et le mangent. Leurs aventures continuent, le petit frère les mettant chaque fois en danger par ses sottises, jusqu'au moment où il parvient à mettre en fuite une caravane de marchands ; tous deux s'emparent de leurs bagages et deviennent riches.



3. LE CHACAL, LE THACOCHERE ET L'ELEPHANT (conteur : forgeron Albade)

Les enfants du chacal sont malades et le remède qu'on lui indique est la viande de phacochère. Il trompe la mère phacochère en lui disant qu'il tient une école coranique ; le phacochère lui donne ses enfants à instruire, mais il les tue et les mange avec ses enfants. Pour tuer la mère phacochère, il dit à l'éléphant malade que le remède pour le guérir est la bile de phacochère. Tous les animaux se réunissent pour tuer le phacochère, on extrait sa vésicule biliaire et le chacal dit aux animaux de tenir l'éléphant pendant qu'il lui met le remède dans le nez (photo 17). L'éléphant, de douleur, se roule de côté et d'autre (photo 18 et 19), tuant tous les animaux ; il meurt à son tour. Le chacal et ses enfants ont de la viande en abondance.



4. Nous donnons pour finir trois gestes de femmes conteuses appartenant au groupe des Isawaghen d'In Gall (pour les deux premières) et de Tegidda-n-Tesemt (pour la troisième).

Taheera Agqzum, vieille femme aveugle décédée en 1974, était la meilleure conteuse et chanteuse d'In Gall. Son répertoire de contes était inépuisable et attirait toujours un public nombreux. C'était elle qui conduisait en chantant tous les cortèges de mariage. Elle conte (photo 20) l'histoire d'une jeune fille sauvée par une tourterelle d'un ogre à qui sa mère l'avait imprudemment promise. Quand la jeune fille s'est enfuie, la tourterelle s'envole (c'est le geste que nous reproduisons ici) et l'ogre tombe mort.

La photo 21 montre Aminata, la vieille conteuse aveugle que nous avons filmée en 1974 (Cf. ci-dessus). Il s'agit de Yabulu, un petit garçon que ses camarades ont obligé à porter un immense tronc d'arbre (notre photo). Ce tronc se révélera habité par une puissance mystérieuse qui le poursuivra et avalera toute sa famille, jusqu'au moment où Dieu, supplié par l'enfant, fera tomber une hache du ciel ; le tronc s'ouvrira et tout le monde en sortira, sain et sauf.

On peut faire une remarque à propos de ces deux gestes, apparemment assez semblables. Le premier (envol d'un oiseau) est entièrement dirigé vers le haut et est accompagné d'une légère extension du buste et de la tête ; l'espace gestuel est utilisé par la conteuse dans l'axe bas/haut. Le second (notations des dimensions excessives d'un tronc d'arbre) utilise à la fois l'axe bas/haut pour montrer que l'objet est placé sur la tête du héros, et l'extension vers la droite et vers la gauche ; le corps est légèrement affaissé.

Sur la troisième photo, la vieille Khadi Atakarwey exécute le geste signifiant "elle est très belle", à propos de l'héroïne d'un conte. Il s'agit d'un geste usuel, qu'on utilise fréquemment dans la conversation courante : on commence par frapper dans ses mains, puis l'index droit est saisi dans la main gauche qui referme les doigts, avec élévation des mains à hauteur de la tête. L'énoncé correspondant est prononcé avec élévation de la voix et accentuation particulièrement forte.



- (1) Le groupe de travail "Geste et Image", qui mène une recherche sur le geste et l'audio-visuel dans le cadre du SERDDAV (C.N.R.S.), a publié, dans son *Bulletin de Liaison* n° 1, une bibliographie spécialisée de travaux sur le geste. Or, sur près de 450 titres, 7 seulement concernent la littérature orale.
- (2) Les Isawaahen et quelques autres groupes qui leur sont apparentés constituent ce que P.-F. LACROIX a appelé "le sous-ensemble songhay-zarma septentrional". Sur l'histoire, l'organisation sociale et économique des Isawaahen, cf. S. et E. BERNUS, *Du Sel et des Dattes (Etudes Nigériennes 31)*, Niamey, C.N.R.S.H., 1972.
- (3) Pour la définition du cinéaste-ethnologue, cf. Cl. de FRANCE, *Introduction à la méthodologie du film ethnographique*, thèse pour le Doctorat d'Etat (Université de Paris V, 1979).
- (4) Nous n'avons pas encore pu faire la contre-expérience de recueillir des variantes d'un même conte auprès de conteurs différents.
- (5) Malheureusement en-dehors de ses conditions habituelles, car il est impossible de filmer de nuit et au milieu d'un auditoire traditionnel, sans perturber gravement le déroulement de la séance (cf. ci-dessus : "Les conteurs devant la caméra").
- (6) Il faut cependant nuancer ces résultats. L'expérience a montré que si la personne qui photographie est la même que celle qui a auparavant analysé les textes, et qui donc connaît par avance les gestes, elle arrive mieux à saisir les gestes signifiants. Il serait d'ailleurs plus simple d'utiliser un appareil muni d'un système automatique, mais nous n'étions pas équipés pour cela.
- (7) Ce comportement emphatique se traduit notamment dans la manière dont ils récitent les poèmes guerriers.
- (8) Les Touaregs nobles incitent souvent les anciens esclaves (ou Bella) à dire des plaisanteries et histoires obscènes ou scatologiques, connues de tous mais qu'eux-mêmes ne diraient jamais, bien qu'ils s'en amusent énormément.
- (9) Par exemple dans le conte de *La poudre qui fait parler les fesses*, il évite tout geste équivoque et insiste seulement sur l'effet de consternation provoqué par la répétition des paroles. On peut supposer (mais il reste à le prouver) qu'un Bella tirerait tirerait un effet tout différent de ce conte.
- (10) C'était notamment le cas de la vieille Taheera dont nous parlerons plus loin (Cf. Documents).
- (11) Nous n'avons pas pu réussir la même expérience avec la petite-fille d'Aminata, qui était restée assise à côté d'elle pendant le tournage mais s'est montrée complètement indifférente à ce qui se passait (photo 21).
- (12) La première solution est celle préconisée par Jean DERIVE (1975) ; la seconde est celle que l'un d'entre nous a essayé de mettre en pratique (G. CALAME-GRIAULE 1977).
- (13) Par exemple dans la collection des *Classiques Africains* (Armand Colin) ou dans les publications de la SELAF.
- (14) Ce conte est analysé, avec un certain nombre de variantes, par G. CALAME-GRIAULE (1979).
- (15) L'hypothèse de l'existence de ce carré imaginaire, passant au ras des genoux, à la hauteur des épaules et de chaque côté du buste, a été confirmée par le renseignement suivant, fourni par un prêtre dominicain : l'existence d'un "carré de l'orateur" que, dans certains ordres religieux, les leçons d'art oratoire enseignent à ne pas dépasser.
- (16) Sur le thème de l'enfant terrible, cf. V. GÖRÖG, S. PIATIEL, D. REY-HULMAN, Ch. SEYDOU (1980). La version citée ici ne figure pas dans l'anthologie de cet ouvrage car elle a été recueillie après sa mise sous presse. Elle est très différente de l'autre version tasawaq recueillie, qui figure dans l'anthologie, mais le motif des deux calabasses faites avec le crâne du père est commun aux deux récits.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BADUEL-MATHON, C.
1971 "Le langage gestuel en Afrique occidentale : recherches bibliographiques", *Journal de la Société des Africanistes*, XLI, 2 : 203-249.
- HERNUS, S. et E.
1972 *Du Sel et des Dattes*. Niamey, C.N.R.S.H., *Études Nigériennes* n° 31.
- CALAME-GRIAULE, G.
1974 "Projet de questionnaire pour l'enquête sur le style oral des conteurs traditionnels", in : *Les Langues sans tradition écrite : méthodes d'enquête et de description (Nice 1971)*. Paris, SELAF : 195-215.
1977 "Pour une étude des gestes narratifs", in G. CALAME-GRIAULE éd., *Langage et cultures africaines*. Paris, Maspéro : 303-359.
1979 "Peau d'Épouse", *Cahiers d'Études Africaines*, XIX, 73-76 : 501-513.
- CRESSWELL, R.
1968 "Le Geste manuel associé au langage", in A. J. GREIMAS éd., *Pratiques et langages gestuels*, *Langages* 10 : 119-127.
- DERIVE, J.
1975 *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de RCA*. Paris, SELAF.
- DE FRANCE, Cl.
1979 Introduction à la méthode du film ethnographique. Thèse pour le Doctorat d'État. Université de Paris V.
- GESTE ET IMAGE
1979/80 *Bulletin de Liaison* n° 1. Paris, C.N.R.S., SERDDAV.
- GÖRÖG, V., PLATIEL, S., REY-HULMANN, D., SEYDOU, Ch.
1980 *Histoires d'enfants terribles (Afrique noire). Études et anthologie*. Préface et conclusion par G. Calame-Griaule. Paris, Maisonneuve et Larose.
- HERSKOVITS, M. et F.
1958 *Dahomean Narrative. A cross-cultural Analysis*. Evanston, Northwestern University Press.
- SANDOR, I.
1967 "Dramaturgy of Tale-telling", *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XVI, 3-4 : 304-338.

LES PRATIQUES DES REBOUTEUX DES GESTUELLES THERAPEUTIQUES

Domar IDRISSE

Les pratiques traditionnelles de la guérison sont formées d'incantations, de prières, de mixtures et de gestuelles. Celles-ci se distribuent de manière très différenciée en fonction des genres thérapeutiques et des savoir-faire de leurs agents. En France, le folkloriste et plus tard, l'ethnologue investissent le champ de ces connaissances en privilégiant des rituels de médiation (collecte de prières...). Ceux-ci se portent plus à l'avant-scène de l'observation et maintiennent une apparente banalité du premier sujet : le corps humain. Cependant, l'état actuel du savoir ethnologique inaugure une autre approche, celle du langage silencieux de ce corps, celle de sa gestuelle.

Nos investigations dans cet espace des thérapeutiques traditionnelles nous ont conduit à opter pour cette seconde démarche et, par conséquent, nous situent d'emblée au sein de l'anthropologie de la gestuelle et de ses préoccupations méthodologiques. Celles-ci nous ont convié à une circonscription pertinente de notre thème de recherche et à la constitution d'un corpus judicieux.

En effet, le choix du rebouteux parmi d'autres détenteurs de la médecine populaire ainsi que la spécificité de ses pratiques de guérison contribuent à l'obtention de résultats effectifs. La pathologie particulière et restreinte prise en charge par ce genre de guérisseur confirme à son tour les avantages de cette approche.

Le rebouteux, appelé aussi renoueur, rabilleur... est celui qui réduit les luxations et/ou remet en place les membres fractu-