

54

UNIVERSITE NATIONALE DU RWANDA
FACULTE DES LETTRES

**ANALYSE TYPOLOGIQUE
DU RECIT RWANDAIS**

par

Jotham NSANGANIRA

Directeur de recherche : Laurent NKUSI

Mémoire présenté en vue de l'obtention
du grade de LICENCIE en langues
Modernes (Français - Kinyarwanda)

Butare - Juin 1979

UNIVERSITE NATIONALE DU RWANDA

FACULTE DES LETTRES

**ANALYSE TYPOLOGIQUE
DU RECIT RWANDAIS**

par

Jotham NSANGANIRA

Directeur de recherche : Laurent NKUSI

Mémoire présenté en vue de l'obtention
du grade de LICENCIE en langues
Modernes (Français - Kinyarwanda)

Butare - Juin 1979

AVANT-PROPOS

Nos remerciements s'adressent à M. Laurent NKUSI, professeur à la Faculté des Lettres, qui a bien voulu diriger ce mémoire tant dans sa conception que dans sa réalisation. Qu'il trouve ici l'expression de notre sincère gratitude pour la patience et l'indulgence qu'il a toujours montrées en nous prodiguant de précieux conseils et remarques, guidant ainsi nos pas dans un domaine aussi **complexé** que celui de l'oralité.

A tous nos professeurs, amis et camarades ainsi qu'à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'aboutissement de ce travail, nous réitérons nos sentiments de **profonde reconnaissance.**

Butare, le 28 mai 1979

INTRODUCTION

La présente étude porte sur le genre narratif de la littérature rwandaise traditionnelle. Elle couvre un large champ d'investigation où la recherche n'a pas pris, à notre connaissance, un essor considérable. Toujours est-il que le récit populaire de notre pays n'a pas bénéficié de l'ampleur des travaux consacrés aux formes héritées de la tradition orale comme la poésie.(1) Ainsi la plupart des chercheurs ayant abordé le domaine de la narration au Rwanda en ont **surtout** recensés des éléments sans se préoccuper outre mesure ni de leur classification ni de leur analyse, processus pourtant nécessaire pour en saisir la nature et le contenu exacts. Si la mise à jour de notre patrimoine culturel se trouve largement justifiée par l'abondance des données à rassembler, elle ne doit pas toutefois nous faire oublier le besoin légitime que nous éprouvons d'en acquérir une connaissance de plus en plus approfondie. Aussi le travail que nous présentons s'annonce-t-il comme une modeste contribution à la somme d'efforts à fournir pour mieux appréhender l'ensemble des récits rwandais. Il convient cependant, avant de l'aborder, d'en définir l'objectif et d'en délimiter les dimensions.

0.1. Objet et limites du travail

Le récit se définit, au sens le plus courant du terme, comme une relation orale ou écrite de faits vrais ou imaginaires. Oral, le récit rwandais l'est à plus d'un titre.

(1) Citons notamment A. KAGAME, Introduction aux grands genres lyriques de l'ancien Rwanda, Butare, 1969, qui reprend des monographies sur la Poésie pastorale au Rwanda, 1947 et la Poésie dynastique au Rwanda, 1951.

Il est tributaire des traditions transmises de bouche à oreille au cours des générations qui se sont succédées jusqu'à nous. En outre, il bénéficie d'une large diffusion, associée à une technique d'expression appropriée, à travers les diverses couches de la population. S'ils ne se réclament pas d'une tradition écrite, nos récits peuvent cependant tirer profit de cet apport, témoins les substantiels recueils parus au cours de ces dernières années. Ceux-ci traduisent la louable tentative de transcription de ces formes orales par des "folkloristes" avertis.

L'objet de cette étude est d'opérer une classification des récits traditionnels rwandais suivant deux modalités complémentaires : la typologie et l'analyse. Il consiste à élaborer une taxinomie des types dont relèvent l'ensemble des traditions narratives de notre pays. En effet, l'approche typologique se présente comme une démarche analytique visant à déterminer à travers une série d'objets, des catégories distinctes définies par leurs caractères propres. Ainsi, au cours de notre investigation sur le récit, nous effectuerons par le biais des types qu'il comprend, l'analyse de la réalité complexe qu'est le domaine envisagé afin d'en faciliter la classification. Nous éluciderons des classes ainsi obtenues pour rendre compte des faits relatifs à chacune d'elle, et partant, de leur système essentiel.

Ces deux aspects de notre travail, outre qu'ils en justifient le titre, déterminent ses caractères fondamentaux. En effet, l'analyse typologique que nous préconisons, s'annonce comme une approche synchronique du récit; elle s'effectue sur des narrations telles qu'elles se présentent de nos jours, sans remonter à leur histoire.

En fait de discours littéraire, le récit le reste et sera traité comme tel. Nous insistons sur ce point dans la mesure où la tendance opposée est assez répandue. Elle renvoie au fait que certains auteurs semblent ignorer la littéralité du genre narratif traditionnel et préfèrent lui imposer une classification apportée du dehors, avec tous les risques d'erreur que cela comporte. De même, notre démarche s'applique à tous les récits rwandais hérités de la tradition orale; n'y sont donc pas compris des productions modernes, datant du vingtième siècle. Cela paraît à première vue ambitieux pour une étude comme celle-ci, mais ce serait une erreur de notre part que d'entreprendre la classification d'un ensemble en éliminant arbitrairement certains de ses éléments, même si ce faisant on écarte provisoirement le danger de se voir submerger par l'ampleur du domaine à traiter. Ces trois traits délimitent globalement le cadre de notre approche du récit rwandais et mettent en valeur ses dimensions réelles.

0.2. Intérêt du travail

On ne saurait demander plus à un travail de classification que ce qu'il représente puisque ses fins tendent à se confondre avec son objet. Cependant, cette vision ne peut satisfaire qu'à moitié notre attente car, au-delà de la catégorisation des récits elle-même, la typologie se prévaut d'en présenter des traits essentiels et d'en expliciter le système propre. Cela constitue à mon sens, un apport certain à la connaissance raisonnée de nos traditions narratives. Quant à l'analyse des types, elle ^{ne} contribue pas moins à la saisie de la spécificité du domaine en question, cela d'autant plus qu'elle s'oriente vers un approfondissement progressif de toutes les catégories de récits.

"De l'exactitude de la classification, nous dit V. PROPP, dépend l'exactitude de l'étude ultérieure"(2). Aussi s'agit-il pour le présent travail d'attirer/1'attention des chercheurs sur les possibilités d'études qu'offre le secteur de la littérature narrative du Rwanda. Quant à l'exactitude des résultats de notre investigation, rien ne permet d'en préjuger sinon la validité de l'outil méthodologique employé et les ressources dont nous disposons pour mener cette entreprise à bonne fin.

0.3. Méthodes d'approche

Pour répondre aux objectifs que nous nous sommes fixé, nous préconisons une méthode à deux entrées: l'une répondant aux besoins de la fixation des types, l'autre axée sur leur analyse.

Le type étant un ensemble de caractères qui permettent de distinguer des catégories d'objets et de faits individuels, la démarche taxinomique répondra au souci de discerner à travers la multiplicité des récits des systèmes d'oppositions et d'affinités auxquels il obéit et la part qu'il tient par rapport à la totalité des phénomènes décrits dans l'ensemble du domaine concerné. En effet, il serait pratiquement difficile d'opérer une distinction entre les différentes classes de narration sans se prémunir d'un outil conceptuel de délimitation adéquat. A cet impératif correspond notamment la nécessité du choix des critères aptes à distinguer des aspects profonds des récits de ceux qui le sont moins et à stigmatiser des orientations possibles qu'ils déterminent au niveau des traditions narratives.

(2) V. PROPP, Morphologie du conte, Paris, Seuil, 1970, p.12

L'analyse en tant qu'opération de l'esprit consiste à décomposer une oeuvre, un texte en ses éléments essentiels afin d'en saisir les rapports et donner un schéma de l'ensemble. Cette démarche qui a fait ses preuves constitue la voie privilégiée par laquelle il nous sera possible de cerner les données des types. Elle combine deux méthodes nettement complémentaires relevant à la fois de l'approche structurale et de l'analyse textuelle.

L'étude de la structure logique du récit rend aisé l'établissement de ses composantes ainsi que des liens tangibles qu'elles entretiennent dans la totalité de l'énoncé narratif. Elle révèle des combinaisons de séquences susceptibles de se prêter à un examen visant à mettre en lumière l'organisation de ces constituants. Quant à l'art de commenter un texte, il sera appliqué au récit en tant que discours littéraire achevé comme un moyen efficace pour arriver à l'interprétation objective des données de la narration. Ainsi l'élucidation du message de cette dernière se comprend-t-elle comme un processus tout indiqué pour appréhender sa spécificité. Parvenu à cette étape on sera à mesure, sinon de juger, du moins de percevoir ce que traduisent les ressemblances ainsi que des différences décélées dans la confrontation des contenus de types différents.

L'approche typologique comme des méthodes d'analyse qu'elle implique doit s'appuyer sur des faits observables dont on essaiera de systématiser; c'est pourquoi on adoptera préférentiellement une démarche déductive. Il s'agit dans un cas comme dans l'autre de décrire des phénomènes tels qu'ils se présentent à notre entendement. Aussi les opérations déductive et descriptive nous éviteront-elles de tomber dans l'arbitraire en maintenant les conclusions obtenues le plus près possible des données concrètes.

Dès lors, l'impératif de déterminer clairement les objets sur lesquels s'effectuera notre travail se révèle comme étant une priorité méthodologique sans laquelle aucune classification ne peut prétendre à l'objectivité voulue.

0.4. Composition du corpus

Nul ne saurait nier le rôle que tient la constitution d'un corpus dans une approche de classification comme celle-ci. En effet, les objets à traiter se rencontrent le plus souvent dans un état de dispersion et c'est une précaution élémentaire que de les rassembler et si possible de les ordonner. Parfois on se trouve en présence d'une masse énorme de données qu'on est amené à opérer un choix préalable d'éléments représentatifs de l'ensemble. Notre travail a dû faire face à des problèmes de ce genre. Bien sûr ce ne sont pas les matériaux qui manquent mais l'établissement d'un corpus approprié, basé sur un tri judicieux d'objets, recèle des difficultés qu'il faut surmonter par une recherche longue et minutieuse.

Ainsi, pour constituer notre corpus de textes, dont l'unité est le récit, nous avons fait appel aux résultats des collectes effectuées par différents chercheurs dans le secteur du genre narratif rwandais. Ceux-ci ont été publiés sous forme de recueils ou d'anthologies. L'abondance de ces moissons est elle-même assez embarrassante pour qu'on envisage de les compléter d'une façon ou d'une autre; cela d'autant plus que ces publications s'annoncent comme étant le fruit d'une sélection à travers une matière beaucoup plus importante. Nous avons donc estimé suffisante la somme de récits dont nous pouvions disposer

Sur les 363 récits que contiennent les quatre ouvrages cités et dont certains réapparaissent d'un livre à l'autre, 100 unités ont été retenus. Nous avons jugé ceux-ci représentatifs de l'ensemble et estimé que leur nombre n'entrave pas le maniement de ces éléments au cours de notre investigation. L'exhaustivité du corpus tient ainsi dans le grand nombre des narrations choisies et dans le modèle de classification préconisé par les différents auteurs que nous venons de citer. Les 100 récits du corpus se distribuent dans l'ensemble des recueils de la façon suivante :

Auteur	Recueil	Langue utilisée	Nombre de récits	Récits retenus
BIGIRUMWAMI	Imigani mire mire	Kinyarwanda	270	47
"	Ibitckerezo	Kinyarwanda	43	20
COUPEZ et KAMANZI	Récits histo- rique rwanda	Kinyarwanda Français	20	12
SMITH	Le récit po- pulaire au Rwanda	Kinyarwanda Français	30	21
Total			363	100

L'échantillon du corpus comprend des récits qui sont destinés à l'illustration de l'analyse des différents types. C'est pourquoi il a été déterminé après coup : en fonction des divers points développés au cours de notre approche. Les limites du choix ont été imposées par l'étendue de cette étude où il n'est pas possible de transcrire les cent narrations du corpus de travail (7).

(7) En annexe à cette étude figurent cinquante titres de récits du corpus, à valeur documentaire, répartis par types.

De même, on a été amené à réduire les dimensions des morceaux de l'échantillon. Les récits ont été résumés et transcrits directement en Français. Nous avons surtout veillé à ce que les textes ainsi obtenus ne prennent pas une allure schématique mais gardent leur statut de discours littéraires à part entière. Le prélèvement de l'échantillon répond au souci de voir le développement et l'exposition de notre investigation s'appuyer sur une série d'objets concrets triés dans l'ensemble à classifier. Cependant, il ne nous sera pas possible, dans certains cas, de tirer des conclusions à partir de ces seuls éléments; aussi sera-t-on amené à parler d'autres récits même si ceux-ci ne figurent pas dans l'étude. La numérotation des morceaux de l'échantillon suit l'ordre de leur apparition dans l'exposé; le numéro est précédé de la lettre R (récit) comme suit : R1, R2, ... R14. Ces narrations sont au nombre de 14 et sont incorporées dans l'étude en rapport avec les types dont elles relèvent.

Pratiquement, notre travail s'articule autour des types. En effet, à part les deux premiers chapitres qui posent les fondements de l'approche typologique, les cinq autres se donnent comme une analyse systématique de catégories de récits dégagées. Si le premier chapitre s'attache à la taxinomie des types en tenant compte des critères de base, le second développe des considérations et des principes généraux de la mise en lumière des traits typologiques. Du troisième au septième chapitre, nous effectuerons l'analyse de chaque classe de récits en particulier pour dégager ses caractères dominants et concluerons sur une vue synthétique du système typologique envisagé.

CHAPITRE PREMIER

DU GENRE AU TYPE

La typologie des récits, si elle ne repose pas sur des critères objectifs, risque fort d'être une entreprise vaine car il existe autant de systèmes que d'approches du domaine narratif; tout au plus peut-elle fournir quelques points de repères plus ou moins approximatifs. En effet l'important n'est pas de faire entrer de force des narrations dans des cadres rigides préétablis mais de percevoir des constantes et des affinités, des orientations divergentes qui interviennent dans l'organisation de la matière du genre. Celle-ci implique notamment un choix d'éléments susceptibles d'opérer une distinction nette entre de multiples récits, qu'il s'agisse des personnages, des événements ou du contenu. Il en ressort que la genèse des formes narratives jouit d'une latitude telle qu'en tablant sur l'un ou l'autre aspect de ces données de départ, à travers leurs combinaisons et leurs oppositions possibles, parvient à créer des classes définies dans l'ensemble ainsi obtenu.

De là, toute classification adéquate requiert la détermination des traits communs ou invariants et des traits contrastifs ou différentiels à travers lesquels se démarquent des caractères propres à chaque catégorie envisagée.

En matière de taxinomie narrative, la définition des critères de base devient une option fondamentale sans laquelle tout classement se réduit à coller des étiquettes à tout hasard, démarche où la contradiction est souvent reine. Dans un secteur aussi vaste que celui du récit rwandais, ce serait courir à l'aventure que de se fier aux seules apparences et aux ressemblances parfois fortuites pour en fixer des types.

Aussi l'objectivité des critères se pose-t-elle comme la condition nécessaire de leur validité. C'est que la typologie, comme toute investigation qui se veut logique, doit, entre autres procédés, se constituer un éventail de concepts ordonnés en un système cohérent dans lequel chaque élément garde sa juste valeur eu égard à la totalité des faits qu'il est appelé à décrire. Le modèle taxinomique à envisager doit avant tout permettre de rendre compte du plus grand nombre de récits, de la majeure partie de l'ensemble à explorer car sans cela il n'aurait guère de raison d'être : son emploi ne relèverait que d'un arrangement fort tendancieux.

Le problème de la validité des critères étant d'emblée posé, la question reste de savoir quelle conduite nous pouvons adopter pour cerner d'une façon claire et précise les différents types de récits. Pour classer les éléments d'un ensemble donné, il est avant tout indispensable d'en connaître l'étendue ainsi que les caractères essentiels ou lignes directrices de sa spécificité. Cela n'est certes pas donné d'avance mais une approche méthodique du domaine envisagé permet d'en avoir une connaissance réfléchie nécessaire à la classification de ses objets.

Il nous est apparu au cours de la démarche exploratoire en matière de tradition narrative que les genres constituaient une modalité classificatoire et descriptive susceptible de nous fournir des renseignements relatifs à la réalité de la multiplicité des récits. En effet ceux-ci appartiennent en propre aux productions de la littérature orale qu'ils organisent au niveau le plus profond. Ainsi en interrogeant les différentes classes que le critère du genre circonscrit à l'intérieur des narrations on se fait une idée plus ou moins nette quant à leurs mécanismes et leur organisation interne.

Une investigation poussée dans ce sens fournit en outre une vue d'ensemble sur l'ampleur du domaine à étudier.

Un rigoureux questionnement des genres narratifs du récit rwandais est appelé à nous fournir des éléments de départ pour la détermination des types des narrations. En indiquant dans une large mesure des aspects intrinsèques de la littérature orale narrative, l'étude des genres ouvre la voie à une classification typologique conforme à la réalité des formes en question. Ainsi les faits que nous exposons ici résultent d'un tête-à-tête constant avec la matérialité des modèles populaires de la tradition narrative qui débouche sur la fixation des types.

1.1. Les genres narratifs

Lorsqu'on aborde le domaine des récits rwandais, on est de fait frappé par leur extrême abondance tant au niveau du nombre qu'à celui de l'ampleur de la matière traitée comme en témoigne largement l'étendue du corps dégagé. Il y a donc lieu de se demander si ces narrations forment un système défini ou si chacune obéit à ses propres lois.

P. SMITH qui a effectué de longues et fructueuses recherches sur le récit populaire rwandais a bien répondu à cette pertinente question :

"Le vaste domaine des récits rwandais est constitué par un ensemble structuré de genres mutuellement exclusifs qui se répartissent la totalité de la matière".(1)

(1) P. SMITH, op.cit., p. 20

N'est-ce pas là une proposition qui satisfait pleinement à notre attente ? Cela d'autant plus qu'on ne saurait exiger plus des genres narratifs que de s'exclure entre eux et de couvrir toute l'étendue de leur secteur comme c'est rarement le cas surtout en matière de littérature orale où le chercheur a tendance à constituer une rubrique d'éléments supposés inclassables.

En ce qui nous concerne particulièrement, il s'agit moins de souscrire à l'existence des catégories de récits que d'essayer de les cerner aussi clairement que cela se peut. Remonter aux critères qui président à la fixation des genres, effectuer une analyse comparative des classes distinctes de narration, paraît être la voie toute indiquée pour saisir la complexité de leur système. Nous distinguerons les genres traditionnels rwandais de ceux qui appartiennent à d'autres traditions populaires mais que des "folkloristes" ont appliqués avec plus ou moins de bonheur aux récits rwandais.

1.1.1. Le système rwandais

La culture rwandaise distingue deux grands genres de récits à savoir les ibitekerezo et les imigani (2). Il est pratiquement difficile de donner une définition précise à ces deux catégories populaires parce que leur différenciation repose sur une expérience socio-historique qui reformule "des attitudes à l'égard des traits thématiques et des traits de comportement, que les conteurs perçoivent dans les récits eux-mêmes (3).

(2) Nous ne parlerons pas des récits dits amakuru ("nouvelles") qui traitent de l'histoire récente (XX^e s.) et qui ne sont pas suffisamment codifiés pour être pris au même titre que ces deux principaux genres, reconnus par tout le monde.

(3) D. BEN-AMOS, "Catégories analytiques et genres populaires", Poétique, 19, 1974, p.282

Les genres sont des catégories culturelles de communication qui sont déterminés d'une manière implicite dans la littérature populaire traditionnelle à tel point qu'il n'est pas du tout aisé de les faire ressortir d'une façon systématique.

Pour l'explicitation des ibitekerezo et des imigani nous pouvons recourir aux interprétations qu'en donnent des auteurs qui ont abordé les récits rwandais surtout dans les présentations qui introduisent leurs recueils. Seulement le système traditionnel des genres n'est évoqué que d'une façon très rapide. Nous compléterons des renseignements ainsi obtenus grâce à notre expérience personnelle sur les traditions narratives rwandaises.

a) Les ibitekerezo

La catégorie des ibitekerezo / ou histoires "vraies" comprend des récits considérés comme empreints de vérité historique, axés sur des situations où la vraisemblance l'emporte sur la fiction. Il s'agit d'un côté des narrations visant à fournir une explication à l'ordre du monde et des choses en faisant intervenir à l'occasion des êtres surnaturels à travers des considérations d'allure métaphysiques. De l'autre côté nous retrouvons des histoires qui mettent en scène des personnages historiques ou légendaires dans le but de réfléchir sur leurs destins. Dans le même registre entrent des ^{morceaux} ou des acteurs sont si typés qu'on finit par croire qu'ils ont réellement existé.

il y en a pourtant des légendes

b) Les imigani

La catégorie des imigani ou histoires "inventées" regroupe des récits qui ne renvoient ni à des réalités vivantes ni à aucun fait ayant eu lieu positivement à un moment donné de l'histoire, celle-ci pouvant remonter à la nuit des temps.

Ils font appel à des personnages humains et animaux avec une prédilection marquée pour des personnages fabuleux ou merveilleux. Des situations y sont largement contrastées et variées en vue de divertir et de charmer l'auditoire et partant, d'inculquer une leçon de conduite et de morale pratiques.

c) Résumé des critères retenus

En partant des éléments de ces définitions obtenues de façon déductive du système populaire des genres, nous pouvons énoncer succinctement des critères qui prévalent dans la détermination des catégories de récits. Nous éliminons d'emblée des aspects d'ordre formel qui ne jouent qu'un rôle secondaire dans la classification traditionnelle car P. SMITH nous affirme dans un article sur les genres rwandais que le critère du contenu prime sur celui de la forme.

"Chaque texte, bien qu'oral, et plus encore dans la littérature à un genre précis, défini par une tradition et où les contraintes liées au contenu l'emportent généralement sur celles de la forme"(5)

Le premier critère qui domine dans la classification populaire des récits, tel qu'il apparaît à travers les caractères respectifs de chacun des deux genres est sans conteste celui de la croyance. En effet, certains contenus narratifs sont considérés comme vrais tandis que d'autres sont censés relever de la fiction. Les ibitekerezo racontent une histoire positive alors que les imigani renvoient à des situations imaginaires. Notons cependant que la croyance et la non-croyance s'inscrivent dans la logique même du récit en rapport direct avec la tradition qui l'a engendré.

(5) P. SMITH, "Des genres et des hommes", Poétique, 19, 1974 p.296

La réalité des narrations n'est pas forcément celle qu'on reconnaît aux phénomènes habituellement observables; il se peut même que les deux soient en contradiction flagrante. Le récit sur l'Origine de la mort (R1) illustre parfaitement ce point de vue. La tradition narrative le tient pour vrai car elle le classe normalement parmi les ibitekerezo mais il est permis de douter de la véracité de l'histoire qu'il raconte.

Le second critère de différenciation des genres repose sur la qualité des personnages; d'un côté nous avons affaire à des divinités et à des héros quasi historiques et de l'autre des animaux et des hommes du commun sans compter des personnages fictifs issus de l'imagination. Un bon nombre d'inigani fait intervenir des êtres merveilleux comme des ogres ou des revenants qui créent un climat d'enchantement à travers l'histoire racontée et les situent dans un monde surréel. En fait d'historique, les personnages des récits dits ibitekerezo n'en ont parfois que l'allure ou la consistance. Parmi eux on pourrait distinguer ceux qui ont effectivement existé (comme RUGANZU et RWANYONGA (R14) de ceux qui appartiennent à l'histoire des héros dont l'existence réelle est impensable, plus qu'invraisemblable (RUTEGAMINSI et MAGURU (R13)).

Le troisième et non le moindre est un critère d'ordre utilitaire. Il concerne la visée du récit. Les ibitekerezo s'attachent autant à édifier les auditeurs qu'à leur rapporter les événements du passé tandis que les inigani cherchent à distraire par le biais des situations sociales ou merveilleuses, amusantes et charmantes. Ils visent également à inculquer une leçon de morale pratique car l'intention didactique n'est pas à reléguer au dernier plan. On peut parler ici de fonction sociale des narrations car leur usage n'est jamais gratuit.

Ce dernier aspect se traduit en outre par des attitudes du conteur à l'égard de l'histoire racontée. P. SMITH traite de ce fait en ces termes :

"Alors que pour les ibitekerezo, on souligne la solidarité intime avec la pensée ("réflexions") et la réalité historique ("commentaires"), il importe au contraire pour les inigani qu'on marque l'absence de solidarité".(6)

Ce trait de comportement en face des récits implique l'usage d'une formule introductive quand il s'agit des inigani pour indiquer que la narration en question est une fiction qu'il faut bien se garder de confondre avec la réalité. A la fin du récit, on se désodalise par une conjuration : "Que ce ne soit pas ma fin, que ce soit la fin de x et y !" (les personnages négatifs du récit), ou : "Que ce ne soit pas ma fin, que ce soit la fin de l'unugani"; vient enfin la formule définitive. Toutes ces formules de mise en garde disparaissent quand il s'agit des ibitekerezo.

Partant des traits distinctifs de chaque genre traditionnel, nous pouvons établir un paradigme des rapports existant entre les ibitekerezo et les inigani. Nous réécrivons les différents caractères énoncés sous forme de tableau.

(6) P. SMITH, art.cit. p. 304

GENRE CRITERE	IBITEKIREZO	IRIGANI
Contenu	événements réels : historiques ou <u>mythiques</u>	événements imaginaires
Croyance	vérité	fiction
Personnages	divinités/héros	animaux/hommes/fabuleux
Visée	édification/infor- mation	amusement/morale
Attitude	solidarité	absence de solidarité: formule

Les genres traditionnels rwandais.

Le système rwandais des genres traditionnels est ainsi intégré dans la littérature orale rwandaise. Il appartient tout entier à ce mode de communication qui ne s'attache guère à l'élucider. Il est assimilé par une communauté culturelle qui en garde une connaissance implicite. Aussi la difficulté de délimitation des genres survient-elle quand on cherche à les stigmatiser au-delà des limites permises par la tradition qui s'en tient, elle, aux préoccupations d'ordre social ou culturel. La classification traditionnelle constitue donc un aspect du système global de communication à l'oeuvre dans l'ensemble des récits considérés.

On constate d'autre part que, malgré l'opposition tranchée des deux catégories de narrations, les conteurs rwandais eux-mêmes ne s'accordent pas toujours sur le classement des récits.

Les genres sont des catégories assez malléables qui présentent une marge de chevauchement à laquelle ne s'arrêtent pas le conteur et son auditoire. La codification des genres traditionnels est

parfois sujette à des interprétations de divers ordres. Il importe surtout de souligner le fait que le classement traditionnel ne s'embarrasse guère du caractère typiquement littéraires des histoires racontées. Son intérêt pour le critère du contenu apparaît surtout dans l'accent mis sur les traits thématiques et fonctionnels de l'ensemble des éléments du domaine narratif .

1.1.2. Le point de vue d'un critique

Si la classification traditionnelle se suffit à elle-même, il n'est nullement exclu que l'on puisse considérer d'autres systèmes de genres populaires tels que le conte et la légende qui peuvent servir dans la description du domaine folklorique. Non pas que ceux-ci apportent une nuance particulière à la tradition narrative rwandaise mais parce que la plupart des auteurs qui ont essayé de classer nos récits s'en sont largement servis. Ainsi P. AURELIEN parle des fables et des légendes tandis que A. KAGAME recourt à des appellations comme "conte et fable" pour caractériser des narrations rwandaises (7). Seul A. BIGIRUMWAMI s'en tient fermement aux genres traditionnels. Cependant la classification de P. SMITH est de loin la plus élaborée : les récits qu'il a étudiés sont qualifiés de conte, d'apologue ou de légende. Notre investigation portera surtout sur cette dernière catégorisation car l'éditeur du Récit populaire au Rwanda l'a longuement explicitée et développée.

(7) Voir P. AURELIEN, Fables et légendes du Rwanda-Urundi, Astrida, 1945.

Kagame n'est pas cité

a) Les apologues

P. SMITH classe dans la catégorie des apologues (8) un ensemble de récits relativement courts qui traitent des réalités fort diverses.

"(Les apologues) visent à mettre en évidence une caractéristique du monde tel qu'il est, qu'il s'agisse de la condition humaine, de l'ordre des choses ou des particularités des espèces animales et sont les seules à mettre en scène de façon figurative les forces divines".(9)

Comme c'est le propre de l'apologue, les différents récits qu'on peut qualifier ainsi se distinguent par leur intention didactique même si celle-ci n'est pas affichée d'une façon claire au cours de la narration.

Selon le type de réalités qu'ils abordent, on distingue différents apologues dont les variations se situent au niveau de la forme et du contenu; de la façon dont ils développent les questions traitées.

On raconte ainsi des récits qui traitent de l'origine de la condition humaine, en particulier de l'origine de la mort, de la tristesse et de l'inégalité des sexes. L'apparition de ces divers phénomènes est présentée comme un accident survenu au cours des temps immémoriaux.

(8) op.cit. pp. 31-67 et "Des genres et des hommes" pp.307-8

(9) P. SMITH, op. cit., p. 22

La participation des forces divines (le Dieu, Imana, la Foudre, Nkuba et la Mort, Rupfu) est manifeste.

Un autre groupe de petits récits évoquent les rapports entre les hommes et Imana ou de l'homme avec le monde animal : pourquoi le Dieu n'existe plus sur terre, comment la fortune et la chance émanent de lui; pourquoi le rat habite dans les maisons des hommes, comment le chien est devenu le serviteur de l'homme, etc.

Des apologues s'intéressent en outre aux particularités physiques et écologiques des espèces animales comme l'odeur du putois ou la haine existant entre le chien et le léopard (R2). Dans la même catégorie se classent des récits traitant des relations exclusivement humaines où apparaît des préoccupations d'ordre social : la femme doit obéir à son mari (R4), l'intrépidité nuit à l'harmonie entre les hommes; tandis que des agissements fort préjudiciables sont indignes de la vie en société.

Les apologues qu'on pourrait appeler des "récits à pourquoi" s'appuient sur des intrigues fort simples d'une logique imperturbable ou d'une gratuité extrême comme dans le cas des récits étiologiques. Ils sont à rapprocher des mythes que M. ELIADE définit en ces termes :

"Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements".

Autrement dit le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution"(10)

(10) M. ELIADE, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963, p. 15

b. Les contes

Ce qui caractérise le conte (11) c'est d'être un récit inventé, ne se rattachant à aucun personnage réel ni à aucun événement déterminé. Les contes se rangent sous deux grandes rubriques : les contes merveilleux et les contes satiriques. P. SMITH note que des récits de la première catégorie comportent toujours une partie chantée qui fait avancer l'intrigue. Le propre des contes merveilleux se situe dans leur ambiance poétique apte à produire un effort enchanteur à travers le frisson de la frayeur ou l'émerveillement. Ils exploitent des intrigues et des situations stéréotypées avec une série de motifs récurrents qui vont de la métamorphose à la mort symbolique en passant par la magie de l'enchantement. Le protagoniste de ces récits est souvent une jeune fille acculée à une fin dramatique et autour de laquelle gravitent des personnages positifs comme le frère qui sauve ou le roi qu'on épouse et des personnages négatifs comme la marâtre ou l'hyène-ogre.

La catégorie des contes satiriques comprend deux classes définies par la nature des personnages : les contes d'hommes et les contes d'animaux. Tous ont pour effet de faire rire l'auditoire. Les premiers se caractérisent par leur vraisemblance due au réalisme des situations et des traits de comportements exploités. Ils ne font appel ni au merveilleux ni au fantastique. Les personnages représentent des caractères fortement typés placés au centre d'une histoire à plusieurs épisodes. Quelques figures dominent nettement cette série de contes.

(11) cf. P. SMITH, op. cit. pp.79-109 et art.cit. pp.306-307

Nous pouvons citer entre autres SERUHANUKA (R8), le menteur; SERUGARUKIRAMPFIZI, le gourmand et NYIRARUNYONGA, qui est l'incarnation vivante du type de femme acariâtre. La ruse y est de bonne guerre tandis que la bêtise est fustigée sans pitié.

Les personnages animaux des contes satiriques sont également des types sociaux dans la mesure où ces récits transposent des scènes de la société humaine dans l'univers de la "société animale". Bakame-le-lièvre se taille la part du lion dans la fresque des mœurs de la forêt. Il roule tous les autres animaux en l'occurrence la commère hyène à la fois gourmande et stupide (R9). Les récits satiriques des animaux exploitent la thématique de la crédulité des forts face aux faibles qui les battent par la ruse et l'habileté.

c. Les légendes

Contrairement aux apologues et aux contes, les légendes⁽¹²⁾ sont des récits dont les personnages sont des hommes extraordinaires, de vrais héros. Ils se répartissent en trois catégories : légendes fantastiques, légendes religieuses et légendes historiques. La première met en scène soit des chasseurs singuliers qui mènent une vie mouvementée hors du monde organisé, soit des hommes qu'une naissance mystérieuse pourvoit de qualités surhumaines. Parmi les premiers nous pouvons citer RUTEGAIINSI et MAGURU (R13) dont des aventures échevelées se déroulent dans un univers abyssal. Les seconds sont représentés par KABWA et IKUNZI "enfants terribles", qui naissent adultes pour accomplir des exploits hors du commun.

(12) P. SMITH, op. cit. pp.69-77 et art.cit. pp. 308-309

Les récits historiques relatent les destins des rois et des preux dans lesquels le merveilleux se mêle au fantastique mais qui restent soumis à la causalité profonde à l'oeuvre dans l'histoire. RYANGOMBE et ses compagnons se réservent le domaine des légendes religieuses. Héros semi-divins, ils sont les instigateurs du culte initiatique au Rwanda et les péripéties de leurs vies mouvementées sont fortement ancrées dans la tradition historique. Nous noterons cependant que les trois types de légendes s'influencent les uns les autres tant par l'histoire racontée que par la configuration des intrigues qui se ressemblent en divers endroits.

Il apparaît nettement à travers la classification de P. SMITH que l'accent est mis, dans la présentation des genres, sur le critère du contenu des récits auquel s'associe celui du personnage ou celui de la visée. Le genre est appréhendé d'une façon globale à travers un large corpus de récits. C'est dire que la perspective analytique y est totalement absente. Le système ainsi dégagé s'attache surtout à mettre en lumière ce dont il est question dans les différents genres appliqués au domaine narratif rwandais. Le tableau suivant reformule les principaux aspects de chaque catégorie populaire relevée par P. SMITH.

CRITERE GENRE	CONTENU	PERSONNAGES	VISEE
Apologues	condition humaine	divinités/hommes	enseigner
	étiologie, écolo- logie	animaux/hommes	
	institutions et conduites sociales	hommes	
Contes	merveilleux	hommes	charmer
	satiriques	hommes/animaux	divertir
Légendes	fantastiques	chasseurs enfants sur-conçus	édifier/ instruire
	religieuses	Ryangombe et ses compagnons	
	historiques	rois, guerriers	

Tableau 1 La classification de P. SMITH

Les genres populaires que nous venons de survoler tablent sur le critère du contenu des récits mais celui-ci ^{est} perçu sous divers angles. La définition des apologues met l'accent sur l'intention didactique des narrations. Nous savons du reste que ces multiples récits revêtent plusieurs aspects dans leurs contenus. La caractérisation du genre tend à les réduire à la spécification de leur visée. A travers les implications des contes merveilleux, l'aspect retenu est celui de l'action tandis que la nature du contenu détermine les contes satiriques. La qualification des légendes met à la fois l'accent sur les qualités des événements (fantastiques) et sur les caractères profonds des histoires racontées (historique, religieuse).

De là nous tirons la conclusion que l'uniformisation des aspects du critère considéré fait défaut dans le classement des genres populaires. Ces modes populaires, s'ils rendent compte des caractères essentiels des récits rwandais, ^{ne} sont guère amenés à systématiser outre mesure les distinctions qu'ils pèrent.

Quand nous comparons le système rwandais à la classification de P. SMITH, nous constatons que les imigani comprennent à la fois des apologues, des contes et des légendes. Il en est de même pour les ibitekerezo. Les deux systèmes sont loin d'être superposables; chacun obéit à sa propre logique interne. Or ils arrivent tous à décrire un même domaine de la littérature orale. Cependant nous devons remarquer après Alan DUNDES que la définition du genre reste un problème de taille dans l'étude des traditions folkloriques en général. Il affirme :

"Définir le folklore, cela revient à dresser une liste exhaustive de définitions de toutes les formes que peut revêtir le folklore. Cela fait, il sera possible de donner une définition énumérative du folklore. Toutefois, il convient de remarquer qu'il n'y a pas un seul genre, jusqu'à présent dans l'histoire illustre de cette discipline, qui ait reçu sa définition".(13)

(13) cité par D. BEN-AIOS, "Catégories analytiques et genres populaires" in Poétique, 19. 1974, p. 265

1.2. Les types de récits

L'exploration des genres narratifs nous a largement renseigné sur la matière des récits ainsi que sur son organisation. Le survol des différentes catégories que préconise le système des genres nous a permis de mesurer l'ampleur du domaine narratif en nous familiarisant avec ses aspects essentiels. Nous savons d'ores et déjà que des récits peuvent être classés suivant un certain nombre de critères notamment celui du contenu. La poursuite de notre investigation doit nous mener à de nouvelles normes de classification des traditions orales, en particulier à une taxinomie des types de récits rwandais.

1.2.1. Le genre et le type.

Le genre est un modèle classificatoire qui n'a pas besoin d'être légitimé car il est justifié par l'existence même de la littérature orale narrative. La question qu'on se pose dans la description des genres peut s'énoncer en ces termes : "De quoi s'agit-il ?" Elle oriente nécessairement cette approche dans une perspective thématique à travers laquelle le contenu des récits est saisi globalement sans aucun souci d'analyse. La façon dont on procède dans la circonscription d'un genre est naturellement énumérative, elle ne cherche pas à approfondir l'étendue et les implications du critère employé. Nous ferons remarquer cependant que des études plus poussées en matière de traditions orales ont tenté de définir les genres en s'appuyant sur une méthodologie rigoureuse, scientifique par ses fondements.(14)

(14) D. BEN-AMOS, art. cit. p. 265-274

Chacune de ces orientations visait à élaborer une taxinomie basée sur une série de catégories analytiques érigées en systèmes théoriques de classification des éléments de la littérature populaire. La tentative se heurte à l'inadéquation existant entre les systèmes des genres axés sur une expérience culturelle et socio-historique et ceux des catégories d'analyse abstraites et schématiques transposées sur un plan synchronique dans le domaine des traditions.

Le type, n'étant pas une catégorie cautionnée par la tradition orale, doit être appréhendé autrement. Il ne saurait se fonder sur une classification arbitraire. Il se replace certes dans une perspective synchronique mais ne vise pas à redéfinir les genres narratifs, il s'en écarte tout bonnement. La typologie, comme modalité taxinomique des narrations, jouit d'un large choix de critères car c'est à elle qu'il appartient de les fixer. Le questionnement des études sur les genres est en soi pertinent car il fournit un éventail de critères à travers lequel il est aisé d'effectuer un choix adéquat. La typologie des récits ^{/débouche} ainsi sur un nouveau mode de classification qui n'est pas nécessairement inscrit dans les modèles de la tradition narrative et qui se justifie par la cohérence du schéma d'analyse exploité.

1.2.2. Un critère essentiel : le contenu

Il existe une adéquation manifeste entre le récit et son contenu. En effet le contenu n'est pas un constituant isolable d'une narration mais une composante de sens qui se dégage de toute l'histoire narrée à travers laquelle il se présente comme une substance diffuse. Les événements du récit comme les personnages qui les initient sont investis de plusieurs implications

La définition des types, tel que nous l'entendons, doit naturellement porter sur le contenu des récits parce qu'il sert de critère à leur détermination. Elle bénéficie en outre d'une priorité méthodologique que constitue la description. Chaque récit est lié à un contexte littéraire qui demande à être explicité selon les modalités propres à l'analyse des textes que sont les récits. En effet, le système des types ne devient perceptible qu'à travers une série de faits littéraires dont se réclame la matérialité des narrations considérées. Ceux-ci ne sont pas isolables du contenu en tant que des concepts abstraits mais comme des constituants formels et sémantiques investis d'une signification au niveau le plus profond des récits rwandais. A ce propos nous ^{/avons} déjà évoqué le fait que la définition des genres ne s'occupe guère de la littéralité des éléments du domaine narratif. Cela ne constitue pas un obstacle à ce que l'on puisse opérer une approche proprement littéraire des textes de récits dont nous disposons.

La description des mécanismes littéraires qui prévalent au niveau de chaque contenu narratif est la démarche que nous pouvons préconiser en vue d'une définition concrète des types de récits qui constitue un système littéraire à part entière. A ce point, il est utile de noter que cette approche du contenu des récits a été le plus souvent négligée, du moins a-t-on essayé de l'abstraire et de la noyer dans les généralités. On peut citer à ce niveau les études sur la morphologie, la structure et la logique des formes narratives. C'est seulement en saisissant le fait littéraire au niveau le plus concret que l'on peut proposer une définition adéquate des types, le contenu du récit repose sur une adéquation entre son sens et la forme qu'elle fait intervenir.

Toutefois, il est tout à fait indiqué de transcender cette opposition entre la forme et le contenu car chaque récit constitue un tout parfaitement organisé.

L'approche descriptive des différents éléments du type est surtout destinée à faire apparaître ses aspects fondamentaux. Cette saisie doit d'abord s'appuyer sur une démarche qui subordonne les éléments à la totalité des contenus du type pour permettre **une** appréhension globale de sa spécificité. Le problème pour ces descriptions est de stigmatiser le système propre à chaque type et de se transformer ainsi en analyse, ou du moins fournir la base obligée de toute démarche typologique qu'elle s'oriente vers le détail ou vers la théorie.

1.2.3. La détermination des types

La définition des types de récits nous mène au fond du problème de notre investigation qui a débuté sur le classement des genres narratifs. Le critère du contenu étant le seul à entrer en ligne de compte, il nous sera fort aisé d'élucider ses aspects essentiels à travers notre corpus.

Le contenu sera considéré comme le trait distinctif des récits tandis que l'action et les personnages à travers lesquels il s'exprime seront tenus pour des termes invariants, du moins en tant que des substances qui entrent dans la composition du critère. C'est-à-dire que le type sera caractérisé par l'aspect de son contenu et non par celui de l'action ou du personnage, ce dernier pouvant varier à l'intérieur d'une même classe de récits

Au cours de l'exploration du domaine des genres, il nous est apparu qu'on pouvait faire des regroupements et des remaniements à travers les genres que nous avons convenu d'appeler populaires. Ainsi nous sommes parvenu à recomposer les classes suivantes :

- a) les contes merveilleux
- b) les légendes fantastiques
- c) les légendes religieuses plus les légendes historiques
- d) les apologues moins des récits qui ne parlent pas de l'origine des choses
- e) les contes satiriques plus des apologues qui traitent des conduites sociales.

Cette répartition a été commandée par des **affinités de sens** **espérées** entre ces sous-catégories des genres. Comme ces différents rapprochements n'ont pas été démentis par le critère de contenu tel qu'il a été défini, nous avons préféré de les garder, après quoi ils nous ont servi de tremplin dans la définition des différents types de récits desquels nous exposons ici les caractères principaux.

Cinq types de récits ont été recensés. Chacun comprend un nombre limité d'éléments dans l'ensemble du corpus. Comme chaque type fera l'objet d'une **analyse** détaillée, nous n'avons pas jugé nécessaire d'énumérer à ce niveau-ci les multiples récits qui le composent; nous ne fournissons que l'aspect du contenu permettant de le spécifier. Pour la commodité de la présentation nous désignons le type par une lettre majuscule.

Type A. Le récit génétique

Le récit génétique se présente comme une relation sur l'origine d'une réalité donnée.

Il rapporte comment un phénomène a commencé à exister. Dans la matière traitée par les récits génétiques on relève des contenus qui font état de la genèse de l'Univers ou d'un de ses aspects, de l'apparition des phénomènes cosmiques. D'autres resituent dans un temps historique indéfini le commencement des diverses modalités de la condition humaine et des particularités foncières à chaque espèce animale. Les derniers traitent du fondement des normes sociales et des lois régissant les rapports entre les hommes et de leurs institutions. Le type comprend l'ensemble des apologues moins ceux qui n'exploitent la thématique des origines mais se présentent plutôt comme des explicitations ou des corollaires de celle-ci.

A travers les modes d'expression des récits génétiques nous pouvons signaler d'emblée deux aspects caractéristiques de ce type :

- dans la première modalité des personnages revêtent une dimension spécifique à travers laquelle s'expriment des caractères propres à la nature des individus d'une espèce donnée. Ceci explique l'impact des événements du récit qui conclut à l'université des phénomènes élucidés. Des personnages sont soumis à une force fatale qui détermine leur destin propre et partant, de toute l'espèce. L'action surnaturelle est souvent implicite mais elle est toujours présente : elle se traduit par la fatalité attachée à la nature foncière des êtres et qui les pousse dans des situations aux fins inéluctables. Les vertus démiurgiques des divinités sont réduites au second plan car seul un petit nombre de récits (le récit de la Création de la terre) y fait appel. Dans la plupart des cas, l'origine des réalités éternelles est présentée comme la rupture d'un équilibre, qu'il s'agisse de la condition humaine ou des particularités animales, dans laquelle des êtres vivants et non les divinités, portent une grande responsabilité.

- la seconde modalité des contenus des récits génétiques est celle qui situe l'action narrative dans une société plus ou moins organisée. Les personnages ont une dimension sociale qui s'exprime à travers leurs attributs : sexe, âge, profession, etc. Les événements du récit transposent des faits de la réalité quotidienne pour en situer l'origine à une certaine époque lointaine de l'histoire de l'humanité. Ainsi la narration fait remonter la genèse des institutions sociales dans un passé reculé à des accidents survenus au cours de l'histoire et à partir desquels des hommes ont appris à agir autrement. La fatalité n'est pas ici en accusation, seules les actions des hommes ou des animaux se trouvent à l'origine des événements ainsi décrits. En d'autres termes nous pouvons dire que de tels récits présentent une action réaliste à laquelle participent des personnages objectifs.

Pour clore la présentation du type A que nous aurons l'occasion d'illustrer dans la suite, nous ne manquerons pas de relever une caractéristique qui paraît essentielle pour les récits génétiques en général : ils comportent tous une conclusion (du genre "c'est pourquoi", voici comment", "depuis ce jour-là"...). qui signifie que la narration statue sur l'origine d'un aspect de la réalité. Toutefois cette conclusion peut faire défaut dans certaines versions de récits où elle est exprimée implicitement

Type B. Le récit satirique

Le récit satirique se présente comme la peinture d'un caractère ou d'un comportement donné. La dimension critique y est plus ou moins accentuée, elle est solidaire de l'échelle des valeurs ^{/exploitées} par des narrations mais qui ne concorde pas nécessairement avec celle de la société rwandaise.

Les thèmes exprimés à travers des récits satiriques sont fort nombreux. Signalons cependant l'existence d'un système d'opposition des caractères et des comportements sociaux partout présent dans ces récits et dans lequel la ruse tient la première place. Les défauts dépeints sont, entre autres, la gourmandise, la méchanceté, la bêtise et la naïveté auxquels s'opposent la sobriété, la délicatesse et l'habileté. Ils entrent dans des situations fortement typées comme le vol, le mensonge et la duperie.

Comme pour le type A, le type B présente deux modalités d'expression du contenu satirique :

- les récits satiriques relevant du premier aspect engagent des personnages fatalistes qui, de par leurs caractères, sont constamment bousculés par des événements ou subissent des aléas d'une force déterminante pour leurs destinées. Il s'agit pour la plupart du temps des individus qui cherchent à améliorer leurs conditions et qui sont amenés à se rendre à l'évidence. Ainsi se définissent les comportements de SEBWUGUGU (R5) qui anéantit constamment ses chances, de CACANA (R6) qui veut ruser avec la mort, de RUHINYUZA qui défie le Dieu et de BAGABOBARABONA qui veut forcer la chance. *Non, car il dépeut chaquefois sa chance* L'action du récit est de nature surnaturelle et est assumée par le Dieu lui-même. C'est lui qui donne la fortune ou la retire; la vie et la chance sont ses dons. La satire porte ici sur les qualités foncières de l'homme. La cupidité (R7) et l'indiscrétion de la femme sont parmi les principaux défauts fustigés. La classification de P. SMITH situe des récits de cette modalité parmi des apologues tandis que la classification rwandaise les situe dans la catégorie des ibitekerezo.

qui comprennent l'empire avec la logique habituelle dans

la mesure où ils accordent une large place à la fiction et renient les carcans de la réalité.

Type D. Le récit initiatique

Le récit initiatique se caractérise par une situation-clé dans laquelle l'initiation occupe une place prépondérante. Il s'agit d'une suite d'aventures dans lesquelles le héros doit subir un certain nombre d'épreuves et de difficultés pour en sortir du même coup initié. L'histoire racontée comporte soit des succès de lutte contre des forces sauvages, soit une descente aux Enfers, en tout cas une mort suivie d'une résurrection miraculeuse. M. ELIADE nous montre à quel point cette étape initiatique est inhérente à la condition des héros au sens propre du terme :

"Elle relève en somme la nécessité de souffrir et de mourir ici-bas pour apprendre à ne plus craindre la mort et à maîtriser la technique de la résurrection".(15)

Le héros est un individu insoumis qui essaie de braver son sort, de dominer la condition imposée par le destin. Il le domine au besoin devient l'auteur de sa destinée à lui. Jamais il n'accepte ses limites, il oeuvre plutôt pour se libérer du joug du hasard et de la fatalité. Dans le récit initiatique, le personnage acquiert une dimension particulière. Le contenu narratif passe en revue ses multiples exploits au cours desquels il remporte d'éclatantes victoires sur des êtres étranges et arrive à se hisser à une condition quasi divine. L'aspect merveilleux de l'action nous introduit dans un univers fantastique où se déroulent des événements les plus inattendus.

(15) M. ELIADE, "Littérature orale", Histoire des littératures, vol. I., Paris, Gallimard, 1962, pp.5

Le type D comprend les légendes fantastiques. Celles-ci font partie du genre traditionnel des ibitekerezo. Leur nombre est très limité dans notre corpus. Le gros du récit initiatique est centré sur les séquences d'épreuves caractéristiques du type auxquelles nous insisterons tout au long des analyses ultérieures. Il sera alors aisé de reconsidérer la nature profonde du héros ainsi que le sens premier de ses agissements qui revêtent un aspect singulier.

Type E. Le récit historique

Contrairement aux récits d'autres types, le récit historique suppose un fait historique qui en est le sujet ou le prétexte. L'événement qui en compose la trame est orné et défiguré par l'imagination populaire. Mais ces deux aspects sont combinés à doses très inégales à l'intérieur des narrations.

Les personnages sont pour la plupart des héros à dimension nationale. Il s'agit des rois ou des guerriers qui sont censés avoir marqué d'une façon ou d'une autre l'histoire du pays selon les dires de la tradition orale. Il va sans dire que l'on ne saurait vérifier la véracité des événements rapportés d'autant plus qu'il est quasi impossible dans certains cas de se prononcer sur l'existence effective des personnages qui peuplent ces récits. On aura compris à quel point le critère de croyance peut jouer un grand rôle dans la classification traditionnelle car les récits historiques relèvent sans exception aucune du genre des ibitekerezo. En plus de cela, nous dirons que ces traditions narratives sont à classer dans le domaine des légendes épiques dont P.SELLIER nous dit :

"Les récits dans lesquels s'est exprimé le désir d'héroïsme, d'arrachement à la banalité de la vie, de supériorité sur le reste du monde, de réalisation éclatante de soi, d'élévation à une **condition quasi divine**, forment un genre littéraire reconnaissable entre tous : l'épopée.(16)"

De fait, le héros des récits historiques est un personnage insoumis, qui ne respecte pas les lois imposées au commun des mortels par le Destin, qui aspire plutôt à la réalisation d'un idéal élevé. Mais il n'en reste pas moins vrai que le héros, tout surhumain qu'il soit, devient victime d'une causalité transcendante à l'oeuvre dans l'histoire. Ainsi, le type des récits historiques, tout en exaltant un héros ou un grand fait à travers des traditions où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire; reconstitue une éthique de l'homme en prise avec les grands bouleversements de l'Histoire.

Les cinq types de récits que nous venons de dégager et qui sont comme on l'a proposé, définis par le critère du contenu sont :

- le récit génétique qui relate l'origine d'une réalité donnée;
- le récit satirique qui illustre un caractère ou un comportement particulier;
- le récit **dramatique** qui raconte une histoire étonnante;
- le récit initiatique qui rapporte le déroulement d'une quête;
- **le** récit historique qui rend compte des événements réels ou supposés tels.

Nous reprenons sous forme de tableau le paradigme des cinq types de récits qui se répartissent la matière du domaine narratif rwandais.

(16) P. SELLIER, Le mythe du héros, Paris, Bordas, 1970, p.16-7

TYPE	A	B	C	D	E
CONTENU	GENETIQUE	SATIRIQUE	DRAMATI- QUE	INITIATI- QUE	HISTORIQUE

1. Les types de récits.

Les cinq types de récits que nous avons énoncés présentent un aspect exclusif et couvrent l'étendue du domaine narratif concerné dans toute sa totalité. Cette postulation constitue le fondement même de notre démarche. Un même récit ne peut pas relever de deux types à la fois, ceux-ci étant définis à partir d'un même critère.

A toutes fins utiles, on invoquera à ce niveau-ci la notion de dominante. Il est normal que des récits rwandais qui relèvent tous d'un même domaine présentent des affinités de tous ordres ne fut-ce qu'au niveau de leur expression comme le confirme l'existence des genres. Or on a remarqué qu'un même type pouvait comprendre des récits appartenant à des genres différents. Ceci pour dire que les types eux-mêmes présentent des ressemblances et des affinités. Il importe donc que, pour une détermination adéquate de l'ensemble typologique auquel s'apparente un récit donné, on puisse se référer à l'aspect essentiel de son contenu et non sur ses caractères secondaires; ce qui revient à dégager sa caractéristique ou sa dominante.

Il est loisible de considérer maintenant la répartition des types dans l'ensemble des éléments de notre corpus de travail. En effet, il apparaît à travers les cent récits envisagés que les différents types sont inégalement représentés. Le fait ne tient bien entendu qu'à la place que chacun occupe dans l'ensemble de la matière des récits rwandais. A la tête viennent les récits satiriques dont le nombre contraste nettement avec celui des récits initiatiques représentés.

Ajouter à cela que ces derniers sont très limités en nombre dans la totalité des traditions narratives rwandaises. Quant aux trois types restants, nous remarquons qu'ils se maintiennent dans la bonne moyenne.

Le tableau suivant montre la répartition des types dans la totalité des éléments du corpus et l'ampleur de l'échantillon prélevé pour les besoins de l'analyse de chaque type que nous avons évoquée.

Type	Corpus	Echantillon
Récits génétiques	22	4
Récits satiriques	33	6
Récits dramatiques	25	2
Récits initiatiques	4	1
Récits historiques	16	1
Total	100	14

La répartition des types à travers le corpus.

CHAPITRE II

TRAITS CONSTITUTIFS DU TYPE

Le présent chapitre se situe en fait dans le prolongement du précédent et le complète dans la mesure où il présente un développement théorique des données nécessaires à l'analyse systématique des types dégagés. Ainsi convient-il, avant d'aborder la démarche d'élucidation du contenu de chaque catégorie de récits d'explicitier les notions essentielles devant servir au cours de la suite de notre approche sur les types de narrations.

L'opération analytique sera notamment entrée sur la mise en lumière des aspects caractéristiques de chaque classe de récits en procédant à un examen approfondi des contenus narratifs qu'elle développe. C'est la raison pour laquelle nous sommes amené à poser des principes de base de ce processus en relevant des traits qui entrent dans la description du type.

2.1. Le thème du récit

L'analyse du type se fait à partir d'un certain nombre de narrations formant un échantillon de l'ensemble des récits appartenant à la même catégorie : ce sont des récits-types. Les traits caractéristiques de chaque type seront envisagés à travers ces éléments choisis dans la totalité de notre corpus de travail et dont ils forment l'échantillon; le reste des récits sera destiné au contrôle et à la vérification des conclusions avancées.

Le contenu du récit est l'expression d'un thème donné qui constitue le sujet de l'histoire racontée. L'approche thématique est sans nul doute le pivot de l'analyse du contenu narratif. Elle contribue largement à l'élucidation du récit-type considéré dans la mesure où elle permet de saisir son sens et ses différentes implications. En effet le thème est perçu comme une catégorie sémantique qui organise des éléments du récit au niveau le plus profond. Il peut être appréhendé à travers les différents motifs qu'il fait intervenir. Le motif, vu sous cet angle est une unité thématique minimale qui se distingue du thème par son degré d'abstraction et sa puissance de dénotation (1).

La relation conçue entre le contenu du récit et son thème est en soi fondamentale car l'un ne peut pas se matérialiser sans l'autre. Le thème en tant que catégorie est un paramètre directeur sur lequel doit tabler l'analyse du contenu. Ainsi l'approche thématique des récits d'un même type permet de cerner l'orientation primordiale de son contenu et de son sens. Toutefois, comme il apparaît dans la logique même de la narration, il n'est pas possible d'envisager l'étude d'un thème narratif particulier sans faire appel aux catégories du personnage et de l'action par laquelle il prend corps et devient une substance tangible.

2.2. Le personnage et ses rôles

Le personnage incarne l'action du récit. Il la canalise et vit son déroulement dans toute son ampleur à travers ses actes, ses sentiments et son destin propre. La primauté de la catégorie du personnage en tant qu'élément indispensable de la narration réside dans sa capacité de produire ou de subir les différents états du processus de succession des événements du récit.

(1) Voir O.DUCROT et T.TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, pp.280-5

De fait, il n'y a pas d'histoire sans un sujet affecté d'une façon ou d'une autre par ce qui s'y passe. Il va sans dire que tout personnage est intimement impliqué dans l'univers narratif auquel il appartient. Cela suppose un degré d'abstraction non moindre que de vouloir l'isoler de la totalité du récit : seules les exigences de l'analyse peuvent nous conduire à statuer sur cet élément pris à part.

2.2.1. La dénomination des personnages

Le personnage narratif est désigné soit par un nom propre soit par une de ses propriétés permettant de l'identifier tout au long de l'Histoire dans laquelle il apparaît. Il tend à se confondre avec une personne à part entière. En effet, le rapport établi entre personnage et personne est en soi très significatif en ce sens que l'un figure l'autre selon des modalités immanentes à la création narrative. Seulement nous ajouterons après TORODOV que les personnages n'ont pas d'existence effective en dehors de l'histoire narrée; ils sont avant tout linguistiques et ne s'émancipent guère des mots dont use le récit pour les matérialiser. On s'en tiendra donc à l'analyse des textes pour les caractériser ou les identifier.

Parmi des procédés utilisés dans la dénomination des personnages, on peut en signaler trois principaux qui sont nettement attestés à travers l'ensemble des récits rwandais.

(2) DUCROT et T. TODOROV, op. cit., pp 286-292

a) le nom propre

Le personnage est identifié grâce à son nom de famille, qu'il soit fictif ou réel. C'est le cas des héros dits historiques comme RUGANZU ou RWANYONGA mais aussi de certains personnages des récits dramatiques comme NYAKWEZI ou MUSANA. A ces noms, il est parfois difficile de donner un sens précis car il n'y a pas de rapport évident entre la dénomination de l'auteur et le contenu du récit. On sait que pour les premiers, il n'y a guère d'adéquation entre leurs noms et la part qu'il ont joué dans l'histoire. A ceux-ci s'ajoute un complément du type "fils d'un Tel" (RWANYONGA fils de MUGABWAMBERE) ou son nom de règne, quand il s'agit d'un roi (RUGANZU II NDOLI). La nomenclature des acteurs des récits dramatiques tient à son accent poétique et peut varier d'une version à l'autre d'un même récit.

b) le nom dérivé du contenu du récit

Le personnage est désigné par un nom dérivé de ses qualités ou de son comportement tout au long de la narration. Il s'agit de noms comme SEMUHANUKA (l'imprévisible) ou RUTEGALINSI (de piégeur ^{le prévoyant} des jours). La nomenclature des personnages devient lui-même un micro-récit ^{en ce} ~~sens~~ ^{qu'}il résume toute l'histoire. Ce procédé est fréquent dans le type B où les agents de la narration sont considérés comme des traits de caractères ou des comportements que le récit se doit d'illustrer. Ainsi la dénomination du personnage qui renvoie à la narration entière endosse un sens déterminé, aisé à déceler.

c) les attributs du personnage

Par attributs, on entend "l'ensemble des qualités externes des personnages"(3).

L'attribut sert, dans beaucoup de cas, à l'identification de l'acteur de la narration. Ainsi des personnages sont désignés par leur sexe, leur âge, leur rang social ou tout simplement par leur espèce. Ainsi se présentent les dénominations comme la femme, le vieux, le roi, l'hyène, etc...

2.2.2. La vision anthropomorphe

Les personnages des récits rwandais sont, comme on l'a vu à travers les systèmes des genres, des êtres surnaturels, des hommes et des animaux auxquels s'ajoutent des êtres imaginaires tels que des ogres et des revenants. L'anthropomorphisme qui prévaut dans la narration est la tendance à attribuer à tous les acteurs des réactions humaines. Ainsi la façon d'être et d'agir de tous les personnages narratifs est rendue tangible grâce à la vision anthropomorphe qui les assimile à des hommes à part entière

L. S. SENGHOR, dans sa magistrale préface aux Nouveaux contes d'Amadou Koumba a noté l'ambivalence des personnages animaux en ces termes :

"Car les animaux vivent, sentent, pensent, parlent comme des hommes tout en gardant leur nature générique d'animal".(4)

De même les êtres surnaturels (Le Dieu, La Mort et la Foudre) sont conçus à l'image de l'homme mais ils sont doués de qualités supérieures qui transcendent la nature humaine.

(3)V.Popp, op.cit. p.106

(4)B. Diop., Les nouveaux contes d'Amadou Koumba, Paris, Présence Africaine, 1958, p.13

C'est surtout en cela que l'ambivalence reste de rigueur car la vision anthropomorphe conserve aux divinités et aux animaux leur nature générique ou spécifique. Seuls les agissements et les comportements des personnages sont vus à travers ce principe.

2.2.3. Les rôles narratifs

On ne saurait voir en détail tous les rôles que peut jouer le personnage dans une narration donnée. En effet plusieurs typologies ont été proposées; nous n'en retiendrons que les principales.

C. BREMOND dans la logique du récit dresse un inventaire exhaustif des rôles narratifs dans lequel il fait état d'une dichotomie essentielle opposant l'agent et le patient. Le patient est le personnage affecté par le cours des événements du récit tandis que l'agent est celui qui accomplit l'action ou l'initie. Mais il arrive que des personnages assument l'un ou l'autre rôle en vertu de leurs potentialités.

"Le patient est un agent virtuel dans la mesure où il est soumis à des influences qui peuvent motiver un passage à l'acte, sous forme de réaction à la situation où il est placé; l'agent est un patient virtuel dans la mesure où le processus qu'il déclenche aura pour résultat une modification de cette situation, donc un état nouveau de sa propre personne"(5)

On pourrait ajouter que l'opposition agent-patient est partout présente dans la narration où elle stigmatise les rapports existant entre les acteurs engagés dans le processus de déroulement des événements.

(5) C. BREMOND, Logique du récit, Paris, Seuil, 1973, p.174

Mais il se noue autour du personnage, agent ou patient, tout un réseau de relations, souvent très complexe, qui focalise les forces dominantes du dynamisme de l'action narrative. C'est ainsi que E. SOURIAU a élaboré une typologie des personnages basée sur le système des forces défini par des oppositions et des convergences qui se dessinent au cours d'une situation conflictuelle qu'est l'action dramatique (6). Les différentes fonctions qu'il a relevées pour le théâtre pourrait bien s'appliquer au récit car elles concordent en plusieurs points avec le modèle actantiel proposé par A.J. GREIMAS dans le domaine du récit (7). Les six forces ou fonctions décrites par Etienne SOURIAU sont :

- a) le protagoniste : meneur de jeu qui provoque le conflit (force thématique)
- b) l'antagoniste : il constitue l'obstacle à l'action du protagoniste (force opposante)
- c) l'objet : craint ou désiré, représente le but visé (représentation de la valeur)
- d) le destinataire : il permet au conflit de se développer ou de se résoudre
- e) le destinataire : il est le bénéficiaire de l'action
- f) l'adjuvant : auxiliaire servant d'aide aux quatre premières forces.

Ces six forces essentielles ne sont pas toujours incarnées à la fois dans un récit donné mais elles sont plutôt susceptibles d'y apparaître sous l'une ou l'autre forme car elles ne sont pas toujours assumées par des personnages concrets.

(6) Cité par R. BOURNEUF et R. OUELLET, L'univers du Roman, Paris, PUF, 1975, pp. 160-3

(7) A.-J. GREIMAS, Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966

L'opposition aux désirs du héros peut ainsi venir de la nature des choses, de la vie elle-même ou du destin qui s'acharne sur le protagoniste.

Sans devoir pousser plus loin l'examen des différents rôles attribués aux personnages dans le codage du récit, nous estimons que les exemples fournis ci-dessus sont assez éloquents sur la façon dont on peut envisager l'analyse des contenus narratifs par le biais des personnages qui y tiennent des fonctions déterminées. Le rôle, cela va de soi, est un aspect de l'acteur qui peut nous éclairer sur le sens profond du récit dans la mesure où il décrit la part de chaque personnage dans les événements de l'histoire racontée.

3. L'action et l'intrigue

L'action du récit se définit comme une suite d'événements enchaînés dans le temps depuis un début jusqu'à une fin. Elle consiste en un passage d'une situation à une autre sous l'effet conjugué de multiples facteurs. L'action narrative, comme tout acte qui se déroule en une certaine durée, combine non seulement une série d'événements et de faits mais aussi des mobiles et des motifs qui les déclenchent. D'une manière simpliste nous dirons que l'action du récit est tout ce qui s'y passe. C'est en cela que l'on ne saurait opérer une distinction entre l'action et le contenu du récit tant les deux aspects sont intimement liés. La description que l'on peut faire de cette catégorie ne procède que d'une démarche analytique qui prévaut dans l'étude objective des récits.

C. BREMOND, dans la "logique des possibles narratifs", insiste sur la notion de succession des événements dans le déroulement de toute l'action d'un récit.

"Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action"(8).

L'action s'oppose donc à une suite de faits incordonnés : il est indispensable que les événements du récit **soient liés entre eux** et organisés en une série structurée dans le temps pour former une unité totale.

La narration transpose un axe temporel mais **requiert** également une dimension spatiale qui revêt de multiples formes et de sens variés. Les limites de l'espace accordé ^{à l'action} peuvent parfois être très strictes mais dans certains cas le cadre prend une telle importance qu'il devient à lui seul un pôle riche d'implications pour l'ensemble des événements du récit. On peut citer ici le cas des récits initiatiques et des récits historiques dans lesquels l'espace joue un rôle déterminant dans la mesure où la plupart des péripéties sont associées au problème des lieux à atteindre ou des pays à conquérir. D'autre part, l'existence des repères spatiaux donne son rythme au déroulement des actions pour autant qu'**elles font** appel à des déplacements dans divers sens.

L'action repose sur la notion fondamentale de mouvement, de changement à partir d'une situation donnée; c'est son dynamisme que l'on désigne habituellement **par** le terme d'intrigue. L'intrigue s'intéresse surtout à la succession des événements mais dans ce qu'ils ont de plus matériel, de plus apparent; y est omis l'essentiel : les motifs ainsi que les mobiles profonds de l'action. Le dévoilement du schéma de l'intrigue montre le fil conducteur de l'évolution du processus de l'action. On ne saurait donc nier l'intérêt d'une analyse du récit permettant de saisir l'enchaînement logique des différentes phases de l'action comprises entre le début et le dénouement de la narration.

(8) C. BREMOND, "La logique des possibles narratifs". Communications, 8, 1966, p.62

Quelles que soient les orientations méthodologiques, chez PROPP, BREMOND, TODOROV, ou les travaux qu'ils inspirent, l'intention commune est de ramener la multiplicité des intrigues à un nombre limité de modèles dont on peut décrire les formes et les fonctionnements. Tel semble être l'objectif des diverses méthodes d'analyse de la structure narrative. Celles-ci ont largement montré que "l'intrigue en tant qu'enchaînement de faits repose sur la présence d'une tension interne entre ces faits qui doit être créée dès le début du récit, entretenue pendant son développement et qui doit trouver sa solution dans le dénouement"(9) L'analyse structurale qui a pris son essor au cours de ces cinquante dernières années, fournit la base d'une étude objective du récit dont on ne peut plus se passer (10).

Parti du principe selon lequel on trouve dans tous les contes les valeurs constantes et des valeurs variables, V. PROPP, dans son Morphologie du conte, s'est attaché à distinguer les unes et les autres et a abouti à la constatation suivante :

"Ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs fonctions. On peut en conclure que le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents (11).

Partir de cette observation importante, PROPP s'est efforcé de dégager les différentes fonctions des contes, entendant par ce terme "l'action d'un personnage, définie au point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue."(12)

9) R. OUELLET et BOURNEUF, op. cit., p. 43

10) cf. C. BREMOND, op. cit., pp.9-128

11) V. PROPP, op. cit., p. 29

12) Ibid. p. 31

Ainsi l'analyse d'un corpus de cent contes de fées russes lui a permis d'isoler une suite de trente et une fonction correspondant aux actes et aux événements principaux relatés dans un récit : éloignement, interdiction, transgression, interrogation, etc. Mais l'enchaînement des fonctions l'une à l'autre dans le cours du récit n'est pas libre, il procède de la solidarité organique de l'ensemble de la narration régie par un ordre de succession des éléments. Il s'ensuit que "la succession des fonctions est toujours identique"(13). Cela ne signifie pas cependant qu'un déroulement narratif donné fasse intervenir toutes les fonctions possibles à la fois : il y a toujours des lacunes mais celles-ci ne modifient en rien la loi de la succession des actions.

Ainsi, l'analyse morphologique du récit, telle qu'elle l'a été inaugurée par le savant russe, postule de modèles structuraux d'enchaînement des actions du récit. Cet aspect de l'analyse des intrigues narratives n'a pas manqué d'attirer l'attention des chercheurs en la matière. C'est ainsi qu'on a élaboré une classification des récits basée sur leur structure. PROPP lui-même avait conclu à constance d'un type structural unique dont relevaient tous les contes qu'il a analysés.

De son côté, D. PAULME, s'inspirant des recherches de PROPP, développa une "Morphologie du conte africain" dans laquelle elle distingue sept principaux types structuraux de contes (14).

(13) V. PROPP, op.cit., p.32

(14) D. PAULME, La mère dévorante, Paris, Gallimard, 1976, pp.19-50.

D. PAULME part du principe selon lequel "toute structure narrative comporte une série de situations, le passage d'une situation à la suivante étant rendu possible par une modification"(15). Elle montre ainsi qu'un grand nombre de contes africains se présentent comme une progression d'un récit partant d'une situation initiale de manque dû à de multiples causes pour aboutir à la négation de ce manque grâce à des améliorations successives. Cette remarque rejoint par ailleurs la notion d'intrigue minimale avancée par T. TODOROV:

"L'intrigue minimale complète consiste dans le passage d'un équilibre à un autre. Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli; le second équilibre est semblable au premier mais les deux ne sont jamais identiques"(16).

A côté d'une action narrative qui part d'un état de manque à une situation normale, on relève une autre qui emprunte la démarche inverse. C'est le cas du conte qui débute par une situation initiale caractérisée ^{par} un équilibre stable qu'une force quelconque vient troubler et cette rupture se soldant par une punition pouvant aller jusqu'à la mort d'un ou de plusieurs personnages. On obtient ainsi deux types structuraux de contes :

a) le modèle ascendant :

manque → amélioration → situation normale

b) le modèle descendant :

situation normale → dégradation → manque

(15) Ibid. p. 23

(16) T. TODOROV, "La grammaire du récit", Langages 12, 1968, p. 90

Mais il arrive que la progression du récit décrive tout un cycle : c'est le cas d'une narration dans laquelle le rétablissement d'un équilibre (a) est suivi d'une perturbation pour reconduire au manque ou quand le manque encouru (b) est suivi d'un nouveau retour à l'équilibre.

Le modèle cyclique ainsi obtenu peut se réécrire :

(a) manque → amélioration → équilibre → dégradation → manque
(b) équilibre → dégradation → manque → amélioration → équilibre

L'état final se traduit par un châtement ou une récompense mais se confond guère avec l'état initial comme le stipulait la remarque de T. TODOROV.

D. PAULME ajoute à ces données sur la structure de l'intrigue, la proposition suivante relative à la logique de la succession des séquences :

"Il y a toujours sens unique, le mouvement inverse qui conduirait, à partir d'un manque et par une détérioration à une situation normale, ou par l'amélioration d'une situation déjà normale à un manque se heurterait à une incompatibilité(17).

A partir de ces formes simples : ascendante, descendante, et cyclique, on peut concevoir des types d'intrigues complexes. Ainsi l'intrigue du récit présente l'allure d'une spirale quand le cycle se prolonge par de nouvelles séquences, c'est-à-dire que le retour à la situation initiale n'annonce pas la fin. La forme dite en miroir est obtenue quand le récit associe deux parties opposées dont la première est du modèle ascendant et la seconde du modèle descendant. La structure du récit dessine la figure du sablier quand deux actants adoptent des comportements opposés pour aboutir à la fin à l'échange de leurs positions de départ.

(17) Ibid. p.25

Quant à l'intrigue de type complexe, elle est le propre des narrations comportant des rebondissements répétés ou de multiples épisodes.

Le bref aperçu sur l'analyse de la structure narrative que nous tirons des travaux d'auteurs consacrés va nous servir d'appoint dans l'étude des formes narratives de la littérature orale du Rwanda. Il nous permettra surtout de saisir d'une manière assez nette le déroulement des multiples actions des récits analysés.

Les concepts du personnage, de l'action et du thème sont des catégories descriptives et analytiques de toute forme narrative; ils constituent des substances à travers lesquelles s'expriment les contenus propres aux récits et partant, aux types qu'ils forment. Aussi pouvons-nous envisager, en nous servant de ces modèles abstraits, d'opérer une analyse systématique des différents types de récits rwandais.

CHAPITRE III

LES RECITS GENETIQUES

Les récits génétiques, comme on l'a vu, développent la thématique des origines des différents phénomènes en remontant aux circonstances supposées de leur apparition dans le monde. Ils relèvent tous d'un même type défini par l'aspect de leur contenu qui se spécialise dans le traitement des questions relatives à la genèse du monde et des choses. L'approche analytique de cette classe de récits consiste surtout à dégager les grands thèmes d'expression propres à l'étendue qu'elle couvre. Ceux-ci sont illustrés par un questionnement systématique des textes retenus dans l'échantillonnage. Le but de la démarche d'analyse n'est pas de faire un inventaire exhaustif des récits appartenant au type génétique mais d'essayer de le circonscrire et de l'appréhender à travers les caractères essentiels d'un nombre limité de narrations posées comme modèles. C'est pour cela que la description de l'échantillon emprunte nécessairement une voie déductive, allant du récit aux conclusions; toutefois l'exposé peut prendre en sens inverse dans la mesure où il est plus aisé d'en suivre le développement quand on en connaît d'avance les orientations exactes.

Quatre repères thématiques sont fort visibles à travers l'ensemble des récits-types. Le récit sur les origines de la mort pose le problème d'un des aspects fondamentaux de la condition humaine en racontant comment l'homme est devenu mortel tandis que l'histoire du chien et du léopard nous révèle les relations existant entre ces animaux en tant que deux espèces particulières.

Les rapports entre des hommes ou entre l'homme et l'animal sont explorés dans deux narrations : la première "L'homme et le rat" nous instruit sur la façon dont le rat a acquis le droit inaliénable d'habiter sous le toit de la maison de l'homme; la seconde : "La femme à la conquête du "surpassément" montre dans quelles circonstances la femme a compris la nécessité de rester soumise à son mari. Tous ces thèmes sont traités, chacun selon des modalités propres à chaque contenu narratif. L'analyse approfondie de chaque récit-type montre, non seulement la spécification des messages du type génétique mais aussi les formes et les moyens d'expression auxquels ils font appel. L'étude sera alors centrée sur la structure et le sens des narrations envisagées. Il sera donc opportun de saisir le contenu profond des différentes orientations thématiques du type ainsi que leurs significations réelles dans le domaine du récit rwandais.

3.1. Le thème de l'origine de la mort

On compte près d'une dizaine de récits différents ayant pour sujet l'origine de la mort. Ceux-ci font apparaître la réalité de cette vérité première inhérente à la condition de tout homme. La mort y est souvent associée avec le sommeil, la parole, la nécessité de manger; la succession des générations et la stérilité des femmes âgées. Le rapport mis entre la mort et la jalousie est en somme le plus marqué car on ne retrouve guère dans ce cas une relation de nécessité. En effet le récit rend compte de l'instauration de la mort définitive en recourant à l'histoire de deux femmes rivales dont l'une versa de l'eau bouillante sur la tombe de sa coépouse pour qu'elle ne réssuscitât point. Le thème épuise des alternatives possibles de la condition de l'homme en tant qu'être mortel.

Ainsi on présente le cas où l'être humain allait conquérir le secret de l'immortalité, le cas où il avait la chance de ressusciter ainsi qu'un temps où seules les vieilles personnes mouraient. On notera cependant la constance pertinente avec laquelle la femme est accusée d'être à l'origine du fléau de la mort en tant ^{qu'}revers de la vie.

Le récit que nous résumons ici connaît en fait de multiples variantes. Seule toutes stigmatisent le lien qu'il y a entre le phénomène de la mort et de la nécessité de se nourrir et de se reproduire. Elles insistent en outre sur l'emprise de la fatalité qui a prévalu dans la fixation de la destinée humaine. Il semble qu'il n'y ait guère de variations que sur le nombre des personnages impliqués dans ce processus.

R1 L'origine de la mort (1)

La Foudre, le Dieu, la Mort et le Roi étaient frères. Un jour ils reçurent chacun sa part d'héritage. La Foudre reçut sa part dans le ciel, le Dieu reçut la sienne dans le ciel et sur Terre, le Roi reçut sa part sur terre tandis qu'à la Mort il n'échut que le sang. Comme ses frères gardaient jalousement leurs biens qui saignent, la Mort manqua du sang et souffrit terriblement de la faim. Elle se retrouva aussi borgne quand, terrassée par un jeûne prolongé, elle voulut risquer un regard à la dérobée et qu'une brindille lui tomba dans l'œil. Elle alla se plaindre chez le Créateur qui lui conseilla d'attendre et de ramasser des êtres qui traînent derrière les autres. Dès lors la Mort ne cessa de guetter et d'attraper des animaux et des hommes faibles physiquement, qui se traînaient dans le sillage de leurs groupes.

Le Dieu, la Foudre et le Roi se fâchèrent et se concertèrent pour attaquer la Mort afin de la mettre hors d'état de nuire. Le Dieu prit sa massue et le Roi s'arma de son arc; quant à la Foudre, elle estima que son seul coup de poing suffirait à en venir à bout. Ils la croisèrent en chemin et n'épargnèrent aucun effort pour la tuer. La Mort parvint à s'enfuir non sans avoir reçu des coups qui la rendirent boîteuse. Elle alla se cacher dans un champ de courges où elle trouva une vieille femme en train de faire

(1) P. SMITH, op. cit., pp. 128-133

la cueillette et à qui elle proposa : "Cache-moi et je vous cacherai toi et les tiens". La vieille accepta de cacher la Mort dans son habit de peau. Celle-ci échappa ainsi à ses redoutables poursuivants.

La vieille garda la Mort dans son ventre et avec le temps la transmet à ses petits-enfants avec lesquels elle partageait sa nourriture. C'est ainsi que la mort se répandit de tous les côtés de la terre.

Cette version du récit sur l'origine de la mort a été surtout choisie en raison du fait qu'elle présente un aspect achevé. En effet on en trouve des variantes qui ne débutent que par la chasse donnée à la Mort sans devoir remonter à la source de cette altercation, ce qui réduit largement la dimension du message de la narration.

L'analyse de ce récit présente en fait quelques difficultés tant par le nombre de personnages qu'il fait intervenir là où un seul suffirait que par l'apparente simplicité de l'action qui cache une intrigue plutôt complexe. Quand au sens total du contenu, il ne laisse guère d'équivoque; mais l'interprétation que l'on peut en donner ne saurait épuiser toutes les implications possibles de l'histoire. On sait de par la conclusion du récit que celui-ci veut expliquer comment la mort en tant que phénomène à part s'est installée dans la vie de l'homme. Toutefois, il est loisible de s'écarter un peu de cette saisie première du contenu pour voir apparaître d'autres pôles riches de signification comme celui qui met en lumière le rôle joué par la fatalité dans les événements relatés. On tentera alors ^{en fin} d'analyse de dégager le sens que le récit accorde à la notion de la mort pour la resituer dans ses dimensions réelles.

L'action du récit met aux prises les trois figures du panthéon rwandais :

le Dieu (Imana), principe de la vie; la Foudre (Nkuba), maître du ciel, de la pluie et de la nature et de la Mort (Rupfu), principe de la non-vie. Le personnage du Roi qui prend part aux événements du récit est perçu comme le représentant du Dieu sur terre et en cela il jouit du privilège de participer aux actes des divinités. La composante anthropomorphe domine nettement les faits rapportés. On sait dès le début que les quatre personnages sont frères ce qui transpose les relations humaines de consanguinité. La comparaison se poursuit car elle conduit sur l'évocation de la notion d'héritage. La vision anthropomorphe réapparaît à tous les niveaux des actes et des événements du récit et traduit en divers endroits les aspects des coutumes de la culture rwandaise. On peut parler à ce propos d'une couleur locale qui teint l'imagerie des êtres surnaturels.

Les protagonistes du récit forment deux camps nettement tranchés : le Dieu, la Foudre et le Roi s'opposent à la Mort. Le premier camp joue le rôle de patient dans la première partie de la narration et celui d'agent dans la seconde en raison même de ses virtualités. A force de subir l'agression du personnage de la Mort, les victimes se muent en agents volontaires en vue de défendre contre leur adversaire. La Mort de son côté, intervertit ses rôles dans les deux parties de l'histoire. De la victime qu'elle est au début du récit elle endosse le statut d'offenseur pour finir dans la peau d'une personne traquée. Mais cette répartition des fonctions dans la situation conflictuelle de l'action n'est exacte qu'en partie. En effet la tension qui règne dès le début du récit et qui s'inscrit dans le cours de la narration n'est pas incarnée par un personnage vivant. Il s'agit plutôt d'une force qui règle le déroulement de l'action sans qu'elle soit citée explicitement dans l'histoire racontée ou alors s'agit-il du Créateur lui-même dont ne sait pas s'il est forcément le père sous-entendu des quatre frères.

Seulement il est question au début du récit d'un certain arbitre qui est la cause première de tout ce qui se passe dans l'histoire. Comme il n'est pas du tout spécifié nous l'appelons la Fatalité en vertu même du rôle qu'il remplit dans les événements relatés.

A côté du protagoniste (la Mort) et des antagonistes, se dessinent deux autres rôles, ceux du Créateur et de la vieille femme, qui influencent nettement le cours de l'action. En effet, le Créateur, en proposant sa médiation à une seule partie, provoque dans une large mesure le conflit qui oppose la Mort à ses frères. La vieille femme, de son côté, met fin au processus dynamique de l'action en lui imprimant une tournure inattendue qui aboutit au dénouement soudain du récit. Ces deux rôles, secondaires en apparence, cumulent un maximum de sens dans un minimum de fonctions, notamment celui de la vieille sur lequel s'arrête la narration.

L'ordre des séquences narratives montre que nous sommes en présence d'un récit de type structural complexe. Le schéma est le suivant :

1. situation normale;
2. dégradation;
3. manque (la faim);
4. amélioration grâce au Créateur;
5. manque comblé (équilibre instable);
6. dégradation (attaque);
7. manque (fuite);
8. amélioration (rencontre avec la vieille);
9. manque comblé (équilibre stable).

On peut certes envisager une autre description de l'intrigue de ce récit, en minimisant par exemple, l'importance de certaines séquences ou en les regroupant mais nous avons adopté ce schéma

structurel parce qu'il permet de rendre compte de l'évolution de l'action narrative de l'histoire.

L'action débute par une situation normale mais qui repose sur un équilibre instable car la Mort ne peut pas jouir de son héritage sans empiéter sur les droits de ses frères. Aussi ne tarde-t-elle pas à en souffrir. La dégradation de la situation se poursuit pour aboutir au dénuement. La Mort court un grave danger d'autant plus que tous ses efforts se soldent par un échec. L'amélioration s'amorce quand la victime va se plaindre chez le Créateur. Grâce au conseil de ce dernier la Mort connaît une situation meilleure, le danger est conjuré. Mais le nouvel équilibre est instable dans la mesure où elle n'écarte pas le problème causé par le partage de l'héritage. Une détérioration de la situation s'ensuit. Elle se traduit par l'attaque concertée que doit subir la Mort. Ici débute la deuxième phase du récit. Le début de l'amélioration est marqué par la découverte de la vieille dont l'acceptation de la proposition de la Mort annonce la fin de l'histoire et l'échec de neutraliser l'ennemi de la part des trois agresseurs. La situation finale est d'autant plus stable qu'elle n'impose aucune limite au protagoniste. Le récit se présente ainsi comme une alternance de quatre séquences d'amélioration et de dégradation qui conforment deux cycles complets avec pour effet de conférer à l'intrigue l'allure d'une spirale.

Le schéma de l'origine de la mort est en quelque sorte le thème de la Fatalité. Tout d'abord on ne saurait nier la part que le destin de la Mort joue dans la narration entière. Celle-ci connaît un sort peu enviable tout en étant un principe d'ordre divin au même titre que le Dieu ou la Foudre. Elle doit lutter pour sa survie alors que ses frères sont mieux lotis.

Le point de départ de la dégradation de la situation est inscrit dans la part de l'héritage que chacun d'eux reçoit. Et à ce niveau déjà nous voyons que la Mort est victime du Destin. En héritant du sang alors que tous les êtres revenaient à ses partenaires, la Mort était condamnée à mourir de faim d'autant plus que ses frères gardaient jalousement leurs parts.

A côté du cadeau empoisonné qui échoit à la Mort, et dont le moins que l'on puisse en dire est qu'il ne manque pas d'originalité, le sort s'acharne contre sa victime car il est dit qu'elle perdit aussi un oeil. Le Créateur est selon toutes vraisemblances le père de ces quatre fils; il lui revient alors de réparer le tort qu'il a causé à l'un d'eux lors de la distribution des héritages. Le conseil qu'il donne à la Mort ne constitue qu'un échappatoire car il repose sur une ruse par trop transparente. En fournissant à la victime un moyen de survivre, la solution proposée par le Créateur l'expose en ^{plus} à la vengeance des parties lésées. Il apparaît ainsi que la destinée de la Mort devait dès le départ connaître une tournure fort dramatique. Le protagoniste n'est en aucun cas responsable de ce qui lui arrive; tout est arrangé d'avance et lui n'a qu'à subir un dessein préétabli.

L'action du récit est assumée par des êtres surnaturels; elle est ressentie comme nécessaire. Les événements qui se produisent ne sont contingents qu'en apparence. Les atteintes que subit la Mort sont elles-mêmes programmées par un ordre supérieur également transcendant. La question reste de savoir quel rôle l'homme vient jouer au milieu des luttes intestines qui concernent au premier chef les divinités. C'est à coup sûr là le noeud du thème de l'origine de la mort. Le personnage de la vieille femme apparaît ici comme la cinquième roue de la carrosse en ce sens qu'il est affecté par les événements sans en être promoteur.

Sa place dans l'histoire est d'autant plus imprévisible qu'elle ne se justifie pas en soi. Pourtant on remarque que le sens de tout le récit converge vers le moment fort où l'homme intervient dans le cours de l'action. Comment alors expliquer le concours de circonstances qui fait de l'homme la vraie victime d'une situation déclenchée sans lui ?

Tous comptes faits, la Fatalité est le seul principe en vertu duquel se dénoue l'action du récit. C'est aussi par elle que la narration acquiert toute sa signification. En effet, si l'on envisage l'acte de complicité dont la vieille femme est imputable et la façon dont il fut commis, on en déduit que celle-ci fut dupe de la redoutable Mort. Elle fut tout simplement roulée car en cachant la Mort elle croyait bien faire. Mais la Mort aussi remplit ses engagements en emportant la vieille ainsi que ses descendants comme elle l'avait promis. Ainsi s'explique la fin du récit et l'équivocité du terme "cacher".

La Fatalité explique aussi la notion de faute qui sous-tend le fil du récit. Il semble que la femme ne devait pas être à l'endroit où la Mort l'a trouvée. Cette séquence qui est sous-entendue dans la version que nous avons transcrite se retrouve souvent dans les autres variantes du récit sur l'origine de la Mort. On insiste sur la faute de la vieille en ajoutant que le Dieu lui-même avait interdit aux hommes de sortir le jour de l'attaque contre la Mort. Cela ne change rien à l'existence de la faute car celle-ci va de pair avec une action nécessaire celle-là : le fait de se nourrir. L'action de devoir se nourrir devient ainsi fatale à l'homme car elle seule donne la clé du phénomène de la mort. Mais qu'est-ce qui pousse l'homme à s'alimenter sinon sa nature foncière ?

Cependant nous dirons que l'interprétation que nous faisons du récit va bien au-delà du contenu superficiel du message qu'il transmet. Celui-ci pose comme argument dans l'explication de l'origine de la mort le fait qu'il s'est produit un incident qui a opéré une rupture dans l'histoire de l'espèce humaine. Il s'est passé quelque chose d'irrévocable et cela nous le savons par le récit. Si cette chose n'était pas arrivée, l'homme ne serait pas mortel. En relatant l'événement qui s'est produit au temps des origines, le récit explique pourquoi l'homme est mortel.

3.2. . . Les particularités des espèces animales

Les récits génétiques sur les particularités des espèces peuvent être réparties en deux catégories. La première classe traite des comportements propres à une espèce donnée tandis que la seconde parle des rapports existant entre des différentes espèces animales. Les deux sont abondamment illustrées dans l'ensemble des narrations du type. A propos des relations entretenues au niveau des espèces du règne animal, on peut faire remarquer que celles-ci sont pour la plupart du temps traduites en termes de haine ou d'inimitié. C'est ainsi que des récits génétiques remontent à l'origine de la haine du serpent pour le crapaud, du chien pour le chat ou celle opposant le chien au léopard. Le fait que certaines espèces se nourrissent d'autres fait aussi l'objet de narrations variées. Les cas les plus exploités sont ceux du chat et de la souris et du milan et du poussin. En général on fait remonter ces différentes conduites à un événement au cours duquel l'une des deux espèces concernées a joué un tour à l'autre par le biais de leurs représentants respectifs.

Le récit qu'on va lire traite du différend qui opposa le chien et le léopard et qui fit à l'origine de leur haine séculaire.

R2 Le chien et le léopard (2)

Un jour, le chien alla proposer ses services au léopard qui le chargea de garder ses petits tandis que lui-même allait à la chasse d'où il rapportait de la viande en abondance. Une fois cependant, le chien prit un os pour le plaisir de le croquer et fit sauter un éclat qui blessa mortellement un petit du léopard. Le chien le dévora. Lorsqu'il fallut apporter des petits à leur mère pour qu'elle les allaite, il alla les chercher l'un après l'autre et présenta deux fois le même. L'incident se reproduisit plusieurs fois de suite jusqu'à ce qu'il ne restât qu'un petit que le chien apportait, remportait et rapportait autant de fois qu'il y avait de petits. Gavé de lait, ce petit mourut aussi.

Le chien s'enfuit et alla trouver un devin qui le cacha dans son grenier. Lancé à sa poursuite, le léopard vint consulter le devin qui lui dit : "Le chien sera demain à tel endroit où l'on abattra une vache; et d'ajouter à l'intention de son hôte; -Que tu entendes bien Peu-de-cœurs du grenier." (3) Bien qu'il eût tout entendu, le chien ne put s'empêcher d'aller tourner autour des abats. Le léopard qui le guettait pour venger ses petits le tua. C'est là qu'a commencé la haine du chien pour le léopard.

Le récit débute par une situation normale qui se dégrade dans la suite pour se terminer sur la punition du héros qui correspond à sa mort. La faute fatale commise par le chien réside surtout dans le fait qu'il a persévéré dans son habitude de croquer les os alors que cela le compromettait au plus haut point.

(2) A. BIGIRUMWAMI, 1971, pp.346-8

(3) Cette dernière remarque est la traduction de l'expression "Mutimamuke wo mu mutiba".

Le sorcier s'exprime en aparté car il s'adresse au chien et l'invite à se conduire avec prudence.

Le déroulement de l'action pousse sa situation au comble, là où il ne peut plus jouer son jeu, juste au moment où le dernier petit du léopard meurt. Le protagoniste décide alors de prendre la fuite. Cette entreprise semble réussir car le chien trouve l'hospitalité chez un devin qui est à même de l'informer sur les démarches de son agresseur. Mais là encore le malheureux héros ne sait pas se retenir et meurt victime de sa nature foncière.

Le contenu du récit fait appel à l'aspect naturel du chien pour expliquer l'origine de la haine réciproque qui existe entre son espèce et celle du léopard. Il relate les événements qui se situent à la base d'une telle conduite. En établissant un lien tenace entre le fait de croquer les os et celui de tuer les petits du léopard, la narration joue sur un rapport de nécessité entre deux actions de natures différentes. En effet on sait que la mésaventure du chien est imputable à sa nature même de laquelle il ne peut se débarrasser à aucun prix (Signalons en passant qu'un autre récit génétique traite de ce fait). Quant à l'accident qui conduit le chien au châtement, le moins qu'on puisse en dire est qu'il produit directement ses effets car une fois le processus de la dégradation amorcée, rien ne peut plus l'arrêter. Il y a donc une fatalité qui règle le sort du héros mais celle-ci reste au second plan car toute la responsabilité de sa destinée est portée par le chien.

Le sens du récit est univoque; c'est la relation du différend qui opposa le chien au léopard et qui détermina le comportement de l'un à l'égard de l'autre. Comme tous les récits génétiques, la narration étend la rupture de la situation première déclenchée par un représentant d'une espèce donnée à tous ses congénères. Il s'agit en plus d'une relation d'un déséquilibre arbitré par une force fatale et en cela nous pouvons conclure que l'action repose sur un arrangement préalable; qu'elle est loin d'être réaliste mais

qu'elle est surnaturelle dans le fond.

3.3. Les rapports entre l'homme et l'animal

Les rapports existant entre l'homme et les animaux ne diffèrent pas fondamentalement des particularités animales, seulement on note une spécification dans le contenu du récit car l'intervention de l'homme y introduit un nouveau dénominateur : l'intelligence. Celle-ci n'est point son apannage mais elle semble succéder tant soit peu à la fatalité qui domine dans l'origine de sa condition ou de certains aspects des comportements animaux. Parmi des récits génétiques traitant des relations remarquées entre l'homme et certaines espèces d'animaux, on peut citer les narrations qui expliquent comment le chien est devenu le compagnon de l'homme, comment l'hyène s'attaque à son bétail et pourquoi il est tenu d'héberger le rat.

Le récit sur l'origine des liens unissant l'homme et le rat relate les circonstances dans lesquelles ce dernier s'est rendu utile aux yeux de l'homme pour mériter son hospitalité.

R3 L'homme et le rat (4)

Un jour un homme posa un piège pour attraper l'hyène qui s'attaquait à son bétail. Le lendemain, il trouva l'hyène dedans mais celle-ci se fâcha, prétendit sur un ton indigné qu'il s'agissait sûrement d'une méprise. L'homme, abusé, s'excusa et la libéra. L'hyène dit alors qu'il va se venger et attrapa l'homme pour le dévorer.

Sur ce surgit le rat. Il s'engagea à les réconcilier mais auparavant ils devront lui exposer les faits ^{en} un recommençant depuis le début. L'homme et l'hyène acceptèrent de lui montrer comment l'incident s'était produit. L'homme posa de nouveau son piège dans lequel l'hyène se remit. Le rat conseilla alors à l'homme de tuer son ennemi à coups de massue.

(4) A. BIGIRUMAMI, 1971, pp.348-9

Ce qu'il fit.

Pour récompenser le rat, l'homme autorisa son bienfaiteur, qui vivait jusque-là dans la brousse, à venir s'installer chez lui et à puiser dans son grenier. Mais un jour, la femme de l'homme, excédée, tua les petits du rat qui, depuis lors, pour se venger, s'attaque aux objets de ménage et aux vêtements de peau.

Le début du récit montre l'homme aux prises avec l'hyène qui parvient à retourner la situation en mettant son agresseur dans une mauvaise posture. Le rebondissement de l'action est rendu possible grâce à l'intervention d'un adjuvant dans le personnage du rat qui permet à l'homme d'avoir raison de son adversaire. Le reste du récit gravite autour de la récompense que reçoit le rat et qui constitue la clé du récit.

La ruse occupe une large place dans le déroulement de l'action. L'homme est dupé par l'hyène, mais celle-ci est à son tour dupée par le rat. Le fait de s'attaquer au bétail de la part de l'hyène figure dans un récit génétique que nous avons déjà évoqué. L'homme par son ingéniosité attrape le malfaiteur mais il le relâcha à cause de son étourderie. L'hyène aussi fait preuve de naïveté en se remettant dans un piège d'où il ne ressortira pas par ailleurs car le rat indique à l'homme le moyen de s'en débarrasser. Tout le mérite revient donc à cet arbitre qui pour son action, va recevoir une récompense de grande taille.

Si on s'arrête à cet aspect du récit on verra qu'il statue sur le fait que le rat habite sous le toit de l'homme d'abord et ensuite sur le fait qu'il s'attaque aux objets de ménage. La narration a donc un double objectif : expliquer l'origine de ces deux faits dont l'un est le prolongement de l'autre.

L'origine du **premier aspect** de la condition du rat est présentée comme la récompense d'un bienfait tandis que le second est attribué purement et simplement à une vengeance.

On ne saurait aller ^{trop} loin dans l'explicitation du contenu de ce récit sur les rapports entretenus entre l'homme et le rat. Disons tout simplement que ceux-ci n'engagent pas la nature profonde des deux protagonistes. Ici le Destin n'est pas en cause, les êtres font eux-mêmes la loi. Ils sont tout à fait libres dans la nature et ne respectent aucune organisation. D'où les conduites plus ou moins élémentaires : auto-défense, exécution sommaire, ingratitude, vengeance, etc. Ces notions prévalent beaucoup au niveau des récits génétiques exprimant l'origine des réalités spécifiques.

3.4. Les rapports sociaux

Les thèmes ayant trait aux conduites sociales /ainsi que les lois qui les régissent trouvent une large expression dans le type des récits génétiques. Ces narrations justifient certains comportements sociaux appuyés sur un accord tacite entre les membres de la société ou tout simplement institutionnalisés par l'autorité en place. Cependant il n'est pas question de situer leurs origines à un moment précis de l'histoire. Elles remontent à la création de l'ordre social. On trouve ainsi les récits qui traitent du respect des vieillards (Le roi du Bwidishyi), de l'inégalité sociale, du respect de l'époux (La femme à la conquête du "surpassement"), du défaut de l'intransigeance (GAHIMA et MUHIMUZI). En somme, ces récits génétiques statuent sur l'origine des coutumes sociales.

Les rapports sociaux sont perçus comme des réalités nécessaires que tout un chacun se doit de respecter.

Les narrations illustrent des cas extrêmes, des impasses qui ont conduit les hommes à adopter des comportements adéquats, l'action y est réaliste et donne au contenu l'allure de la satire.

Le récit que nous transcrivons ici montre comment une femme dédaigneuse a fini par reconnaître l'autorité de son mari.

R4 La femme à la conquête du "surpassement" (5)

Une grande dame, belle et autoritaire voulait incarner en tout la perfection. Toujours parfaitement vêtue, elle dirigeait toutes les affaires; on venait se mettre à son service et son mari était réduit de fait au statut de serviteur. Un jour, un petit hutu, râcleur de peau de son métier, vint lui dire son admiration tout en ajoutant qu'il était dommage qu'il lui manquât encore le "surpassement" (akarusho). Intriguée, croyant qu'il s'agissait d'un précieux vêtement, la dame accepta de le suivre dans la brousse. L'homme l'entraîna au loin jusqu'à sa petite hutte sale et, dès leur arrivée, il la gifla. "Voilà le premier "surpassement", dit-il. Il la maltraita, l'obligea à revêtir les haillons de sa propre femme qui la considéra désormais comme une misérable **servante**. Vivant dans la crasse, soumise à toutes sortes de violence, la dame perdit toute contenance et toute arrogance. Quand le Hutu la ramena finalement chez son mari, elle fut si honteuse qu'elle dut se cacher. Depuis lors, les dames de qualité restent dans la maison, se couvrent la tête pour sortir et laissent la première place à leurs maris.

Le schéma de l'intrigue de ce récit part d'une situation initiale caractérisée par un état d'équilibre instable qui, après modification, aboutit à une situation finale dont l'équilibre est beaucoup plus stable. L'action connaît deux mouvements complémentaires. Le premier est celui qui décrit le processus de dégradation dans la suite des événements vécus par le protagoniste. Il est du type descendant car il aboutit à un état de manque : "la dame perdit toute contenance et toute arrogance".

(5) A. BIGIRUMWAMI, 1971, p.49-50

Le second mouvement consacre le revirement de la position de l'héroïne car sa conversion radicale est considérée comme positive dans le dénouement du récit. En effet la **déconvenue** finale qui affecte la dame du récit prélude à la normalisation des rapports devant exister entre le mari et la femme. C'est dans ce sens que le processus modificateur de l'action narrative constitue en fait une amélioration. C'est ainsi que, considéré dans sa totalité, le récit relève du type ascendant dont les séquences sont :

1. situation anormale (autorité de la femme);
2. amélioration grâce à la leçon que la dame reçoit;
3. situation normale (soumission de la dame)

L'enchaînement des événements du récit pousse la situation provoquée par le comportement du protagoniste dans ses limites extrêmes. La grande dame qui recherche la perfection se retrouve dans un état tel qu'elle doit changer son attitude puisqu'elle est réduite à la condition d'esclave. Cela se produit grâce à l'intervention d'un arbitre apte à régler la tension occasionnée par le renversement des relations enregistrées entre le mari et la dame autoritaire. Ce rôle est incarné par le personnage du petit Hutu qui entre dans l'action comme un deus ex machina. L'agent (la femme) et le patient (le mari) deviennent tout à fait incapables devant ses initiatives : ils se mettent à ses bons offices. Ses attributs ne le disposent d'ailleurs pas au jeu qu'il mène dans les événements relatés mais correspondent à l'intention du récit. Son exemple doit servir de leçon à la dame qui sort, elle, de la haute société. Celle-ci peut s'énoncer comme suit : si de simples gens savent se faire obéir par leurs femmes, pourquoi des nobles ne le sauraient-ils pas ? Ainsi cet homme de modeste condition est bien choisi pour apprendre les bonnes manières aux gens d'une classe supérieure à la sienne. Ce choix dénote la tendance de l'action du récit qui est de recourir aux degrés extrêmes des situations présentées.

Extrêmes dans le choix des personnages mais aussi au niveau des événements relatés.

A partir de principaux aspects de ce récit-type, il est possible de dégager le procédé employé par des récits génétiques dont le thème est axé sur l'origine de certains rapports entretenus par les hommes. La narration présente un comportement préjudiciable à l'harmonie de la société. Elle met en lumière le mauvais côté de la conduite ayant conditionné le changement dans la manière d'agir de la société entière. Le réalisme de la situation dépeinte tend parfois à la caricature et au burlesque. Les personnages du récit sont tellement aveuglés qu'ils persèverent dans l'erreur sans se soucier de rien jusqu'au moment où l'ampleur des dégâts causés par leur entêtement leur apparaisse. L'exemple nous est fourni par le récit de GAHIMA et MUHIMUZI.

Dans ce récit, on montre le cas d'un homme intransigeant qui se vit obligé d'éventrer son enfant pour rendre une perle qu'il a avalée à son voisin rancunier. Dans le récit du Roi du Bwidishyi, un jeune roi qui avait fait exterminer tous les vieux, ne doit finalement la vie sauve qu'à l'intervention inattendue d'un vieillard échappé au massacre.

Le récit est animé d'une intention didactique, il s'appuie sur une démonstration rigoureuse. La parabole pousse une situation jusqu'au comble et à l'impasse d'où il ressort le bien-fondé de l'ordre social à respecter pour éviter cet écueil. L'événement rapporté est considéré comme le point de départ d'une conduite, d'une coutume observée dans toute la société car il a servi d'exemple à tout le monde : "depuis lors..."

3.5. Synthèse des thèmes traités

Les différents caractères du type des récits génétiques ont été relevés, au cours de l'analyse des différents récits-types. Ils sont en rapport direct avec les différents contenus thématiques envisagés à savoir des considérations sur l'origine de la condition humaine, des particularités animales et des rapports entre les hommes ou les hommes et les animaux.

Si nous reconsidérons l'ensemble de vues dégagées au niveau de l'expression des différents thèmes, nous dirons que le récit génétique est avant tout une relation déterminante pour l'existence des réalités actuelles. La narration jette un pont entre le présent et le passé en posant le premier comme un corollaire du second sans nulle possibilité de compromis.

Le déséquilibre produit à l'origine des choses et qui se reproduit à l'infini ne se conçoit pas sans une intervention toujours accrue d'une force fatale qui subordonne la volonté de l'homme et de l'animal à l'élément surnaturel par excellence, la divinité. Mais une fois que cette force est assimilée, elle devient partie intégrante de la nature foncière à chaque espèce. Cependant, cela n'est pas valable pour les faits attribués à l'initiative de l'homme qui n'affecte que sa vie en société. Ainsi, les récits génétiques, qu'ils fassent intervenir des actions surnaturelles ou réalistes, des personnages humains ou animaux, ils restent toujours des relations sur la fatalité ou sur la réalité.

CHAPITRE IV

LES RECITS SATIRIQUES

Les récits satiriques, tels qu'ils forment un type dans l'ensemble des traditions narratives, sont amplement représentés dans notre corpus de travail; leur abondance va de pair avec la variété des thèmes qu'ils exploitent. C'est ainsi que l'inventaire de ces narrations fait apparaître tout un éventail de caractères et de comportements sociaux, incarnés par des personnages fortement stylisés, que les événements relatés cherchent à stigmatiser. A ce niveau déjà une distinction entre deux groupes de thèmes fondamentaux peut être envisagée à travers l'ensemble des narrations du type : les caractères et les comportements sociaux. Ainsi le premier groupe de contenus comprend des thèmes ayant trait à des caractères particuliers à des individus en tant que tels, profondément enracinés dans leur être. Ici la dimension sociale de la conduite décrite cède le pas à des implications d'aspect individuel des personnages considérés sur le plan de leur nature intime.

Le second groupe thématique concerne les récits satiriques qu'illustrent des comportements hautement socialisés, des conduites adoptées par des membres de la société au cours de leurs rapports mutuels. Si le premier groupe de narrations traite des thèmes comme ceux de l'indiscrétion, de l'imprévoyance, de l'insouciance et de l'impulsivité, le second fait appel à des thèmes comme vol, de la ruse, de la gourmandise, la crédulité et la sottise qui sont liés à des situations sociales considérées.

La démarche que nous ferons prévaloir dans l'analyse du type des récits satiriques consiste en majeure partie à dégager les différents contenus narratifs propres à caractériser des modes distincts de traitement des thèmes évoqués. L'étude portera tant sur la forme que sur le sens dans la mesure où la saisie de l'un nécessite l'approfondissement de l'autre. L'approche analytique contribue sans nul doute à la spécification des messages fournis par la matière du type à travers les moyens d'expression auxquels ils font appel.

Pour la commodité de l'exposé, nous avons opté pour la séparation des récits traitant des caractères de ceux destinés à camper des comportements sociaux. Il va sans dire que l'analyse des thèmes est axée sur des narrations concrètes servant à l'illustration des aspects profonds du type des récits satiriques.

4.1. Les caractères individuels

L'un des aspects essentiels qu'on remarque à travers des récits exploitant la thématique des caractères est qu'ils font intervenir des actions surnaturelles qui démontrent la vanité des efforts des personnages humains. Celles-ci montrent avec insistance qu'il n'est pas donné aux hommes de diriger leurs destinées de même que ceux-ci sont incapables de changer leurs caractères propres; Des récits satiriques ainsi conçus sont par ailleurs associés à des situations telles que la fortune, la chance, le bonheur, des concepts d'une signification si profonde qu'ils constituent un nouveau pôle thématique à travers lequel le contenu du récit peut être parfaitement saisi. Seulement, notre interprétation se consacre à l'élucidation des caractères associés aux personnages humains de l'histoire relatée.

C'est que ces différentes narrations sont d'abord perçues à travers leur aspect satirique et non selon leur signification métaphysique.

Le Dieu est l'auteur des actions surnaturelles du récit; même si le rôle de la divinité n'est pas mentionné explicitement dans certaines narrations, elle n'en reste pas moins le personnage dominant de l'intrigue. Quant aux personnages humains, ils représentent des caractères généraux, parfaitement idéalisés, qui se reflètent le plus souvent dans leurs dénominations. Les acteurs sont en général des individus à peu près anonymes, de petite envergure qui se conduisent comme des marionnettes et tendent à se confondre avec les caractères qu'ils incarnent.

Tous ces aspects que nous venons de survoler se retrouvent carrément à travers les trois récits-types que nous allons analyser. Il s'agit du récit de SEBUJUGUGU, homme impulsif en butte avec les aléas de la fortune; du récit de CACANA, l'affairé, qui essaie de faire un commerce judicieux en contractant une dette de la Mort et enfin le récit de la femme cupide qui ne sait se contenter de sa fortune.

4.1.1. Le thème de l'impulsivité

L'impulsivité est le caractère illustré par le récit de SEBUJUGUGU. Les événements de la narration y sont répartis en divers épisodes ou histoires différentes dont la liaison est assurée par la permanence du personnage dont le caractère sert de fil conducteur à toutes les intrigues présentées.

R5. Le récit de SEBWUGUGU (1)

- 1- SEBWUGUGU a une vache appelée la Blanche. Un jour, il croit entendre une merle lui chanter : "Tue la Blanche et tu en auras cent"! Malgré les objurgations de sa femme, il la tue et se ruine ainsi pour rien.
- 2- Errant dans la forêt, SEBWUGUGU découvre un grenier plein de vivres mais qui penche dangereusement au bord d'un précipice. Malgré les conseils répétés de sa femme, il entreprend de le redresser et de le consolider. Le grenier bascule dans le vide.
- 3- Le Dieu met à sa disposition une belle et mystérieuse résidence, mais lui interdit d'aller au-delà d'une certaine limite. Curieux de savoir d'où proviennent les richesses dont il jouit, il s'y aventure quand même. Il aperçoit une jeune fille qui a la lune sous une aisselle et le soleil sous l'autre; il ne peut réprimer un cri de surprise et la résidence s'évanouit.
- 4- Abandonné par sa femme, il parvient à capturer le Dieu et se plaint de ses misères. En guise de rançon, le Dieu lui donne sa propre soeur en mariage. Comme tous les êtres célestes, celle-ci porte une queue. Pour la voir, SEBWUGUGU vient la surprendre pendant qu'elle se baigne. Elle s'enfonce aussitôt dans le sol et disparaît définitivement.
- 5- SEBWUGUGU et sa femme sont nourris dans la forêt par un buffle femelle. Comme celui-ci allaite aussi son petit et que SEBWUGUGU ne veut pas le partage du lait, il tue le petit malgré les objurgations de sa femme et il est amené à présenter la dépouille à la mère comme si le petit était encore vivant. Le buffle qui ne se laisse pas duper ainsi le tue. Sa femme réussit à s'enfuir.

Les cinq courts récits que nous résumons ici illustrent le caractère de l'impulsif. Chacune de ces histoire est en quelque sorte autonome. Ces différents épisodes sont consacrés à la destinée de SEBWUGUGU, un individu qui anéantit constamment ses chances par son trop grand empressement. La fortune ne lui fait pas défaut parce qu'il est pourvu par le Dieu ou la Fatalité mais il ne peut pas en profiter à cause de son caractère foncier.

(1) P. SMITH, op. cit., pp.46-7. Le nom de SEBWUGUGU signifie "Celui-que-ça-démange"

Les récits présentés schématisent un peu trop les événements relatés qui se réclament tous d'un même type structural : le modèle ascendant. La narration part d'une situation normale; suivie d'une séquence de dégradation provoquée par le comportement du protagoniste, pour aboutir à un état de manque qui correspond dans le dernier récit à la mort du héros. L'histoire de SEBWUGUGU se présente comme une suite de détérioration d'une situation d'équilibre sentie comme étant significativement identique à travers les divers épisodes vécus par le personnage. Il s'agit en fait d'un même récit qui recommence à plusieurs reprises.

Les sens des événements vécus par le personnage de SEBWUGUGU pose sans doute un certain nombre de problèmes quand à son appréhension et qu'il est utile d'explicitier pour en saisir le contenu. En effet chaque récit laisse transparaître une série de questions qui ne varient que très peu tout au long des différents événements. L'action du récit peut se reformuler en deux fonctions principales : l'interdiction et la transgression. L'interdiction est énoncée explicitement ou implicitement; elle est toujours présente.

1. interdiction de tuer sa vache;
2. interdiction de toucher au grenier;
3. interdiction de dépasser une certaine limite;
4. interdiction de surprendre la soeur du Dieu;
5. interdiction de tuer le petit du buffle.

Ainsi on constate que l'état d'équilibre dont jouit le protagoniste repose sur une condition, toujours renouvelée et qui se traduit par une interdiction. La femme de SEBWUGUGU est souvent présente pour formuler clairement, sous forme de conseils et d'objurgations, l'objet même de l'interdit. L'interdiction est toujours transgressée par le héros du récit qui, ce faisant, rompt le contrat sur lequel reposait son équilibre.

La rupture du contrat précipite l'impulsif dans un état de dénuement, dans une situation de manque. La punition encourue atteint son point culminant avec la mort du personnage de SEBWUGUGU.

Déterminer les raisons qui motivent ces trois séquences (interdiction-transgression-punition) est la voie tout à fait indiquée pour trouver la clé du sens de ce récit dans toute son intégrité car elle permet de remonter aux mobiles et aux motifs qui sont censés déclencher l'action de la narration. Une solution, toute trouvée, consiste à interroger la nature des deux forces en présence et dont l'une est incarnée par le personnage même de SEBWUGUGU. La partie opposante est sans nul doute la force surnaturelle quelle que soit la forme qu'elle endosse: chant de la merle (1), un grenier dans la forêt (2), le Dieu (3 et 4), le buffle (5).

Le personnage de SEBWUGUGU incarne le caractère en procès. Il est impulsif, il agit sous la poussée des mouvements spontanés, plus forts que sa volonté. Il lui est difficile voire impossible de se retenir; sa nature, plus forte que lui ne le lui permet pas. Le comble est qu'il agit toujours contre lui-même. SEBWUGUGU dilapide ses chances. Il s'agit bien de la chance car sa fortune est d'origine providentielle et qu'il en bénéficie à profusion d'autant plus qu'il se montre au besoin entreprenant dans la mesure où le personnage sait aller la chercher là où elle est, chez le Dieu (4). Il attrape le Dieu lui-même, un exploit dont rêvent tous les mortels, et le rançonne. Mais, hélas, l'impulsivité dont SEBWUGUGU ne se guérit jamais est incompatible avec la fortune. Il est condamné à se ruiner et à se perdre aussitôt qu'il jouit d'un bienfait providentiel.

La force surnaturelle, assimilée au Dieu, pourvoit au bonheur du protagoniste. Cependant une condition reste attachée au bien-être du personnage : l'interdit. On pourrait parler à ce propos d'une partie de cache-cache car l'interdit est toujours violé et dans les mêmes circonstances. Ce qui revient à dire qu'il y a de la part du sort un parti-pris de soumettre à l'épreuve un protagoniste dont on sait d'avance qu'il ne réussira pas en raison même de son caractère.

La démarche qu'emprunte le récit pour peindre le caractère de l'impulsif consiste à le montrer dans des situations au long desquelles le personnage concerné ne peut pas manquer de se compromettre. Toute la responsabilité est attribuée au caractère foncier du personnage puisque la dégradation de la situation n'est nullement imputable au Dieu ou aux autres bienfaiteurs.

Le personnage de l'impulsif est bien typé. Il s'agit d'un acteur statique qui ne change pas tout au long des événements; il incarne bien son rôle. La conclusion du récit est implicite. L'implication profonde de l'histoire racontée est d'allure métaphysique; le récit qui illustre les défauts de l'impulsif s'ingénie à démontrer, à travers ses multiples épisodes, qu'il est quasi impossible de changer sa nature, d'où la consonnance de la fatalité qui colore le comportement du protagoniste.

4.1.2. Le thème de l'affairisme

Le thème de l'affairisme est illustré par le récit de CACANA (l'Affairé). Il constitue l'un des caractères traités par des récits satiriques. Il est donc loisible de l'analyser et d'en dégager le sens dans le cadre de l'étude du type dont il relève.



BUREAU DU SECRETAIRE GENERAL

UNIVERSITE NATIONALE DU RWANDA
ADR. TELEGR. UNINRW, BP. 117, BUTARE, RWANDA, AFRIQUE CENTRALE

R-6

151

152

R6 Récit de CACANA (2)

Un homme appelé CACANA, l'Affairé, aime beaucoup la viande. Un jour, il emprunte une vache au léopard et une autre à la Foudre et leur fixe, tous les deux, le même terme. Au jour dit, les deux créanciers se présentent pour réclamer chacun son dû. CACANA fait alors passer le léopard pour une vache et la rend à la Foudre qui la foudroie aussitôt.

Un autre jour, il recommence son jeu : il emprunte deux vaches l'une à l'hippopotame et l'autre au crocodile et fait passer l'hippopotame pour une vache. Les deux créanciers, abusés, se pourchassent et finissent par se noyer.

Il emprunte enfin une vache à la Mort et lui prête sa hache en échange. Au moment où il va avaler le premier morceau de viande, la Mort surgit, la hache à la main : "Celui qui veut manger une chose à moi, fulmine-t-elle, la paie d'abord". Menacé par la Mort, CACANA s'enfuit avec la marmite bouillante sur la tête. Le Dieu intervient alors et lui donne une vache pour payer sa dette.

Peu après, cependant, CACANA emprunte de nouveau la vache à la Mort. Comme il se prépare à la manger, la Mort surgit et rien ne lui évitera plus, cette fois, de la payer de sa propre personne.

Le personnage de CACANA nous est dépeint à travers les quatre séquences que comporte ce récit comme étant un homme qui, poussé par son goût immodéré pour la viande, combine des situations et des faits avec une habileté étonnante en vue de satisfaire à ses besoins. L'agent de ces actions recrutent ses victimes dans le monde animal et dans le monde des êtres surnaturels. Tous ces agents présentent des caractères anthropomorphes. Les personnages du Dieu, de la Foudre, et de la Mort que nous avons déjà rencontrés (R1) endossent des rôles diversifiés. La Foudre est un des créanciers heureux de CACANA car elle obtient un léopard à la place de sa vache. L'affairé profite d'ailleurs de son caractère primesautier pour la rouler.

(2) P. SMITH, op. cit., p. 34

La Mort est la créancière dans les deux dernières séquences du récit. A son propos, on peut estimer que le protagoniste s'est trompé sur le choix de la victime, car la Mort montre une vigilance et une intransigeance hors du commun. Elle est sournoise et ne se laisse jamais duper.

La méchanceté de la Mort est contrée dans la troisième séquence par la bienveillance du Dieu qui donne au héros menacé la possibilité de s'acquitter de sa dette et d'avoir la vie sauve.

Le Dieu s'annonce en arbitre qui fait pencher la balance du côté du protagoniste.

Quant aux personnages animaux du récit, nous dirons qu'ils sont choisis en fonction de leur ressemblance avec l'objet prêté et surtout à cause du fait qu'ils sont bêtes et faciles à rouler. Tout quadrupède qu'il est le léopard ne ressemble pas tellement à la vache mais CACANA compte ici sur la brutalité naturelle de la Foudre. Ajoutez à cela que la tradition populaire donne au principe surnaturel qu'est la Foudre l'image d'un oiseau, d'un coq plus précisément. Son animalité est donc à tenir en considération. Le crocodile et l'hippopotame sont deux animaux amphibies. Leur contiguïté écologique a contribué sans doute pour quelque chose dans leur rapprochement dans le récit de CACANA. On conçoit en outre le rôle que joue la ressemblance de l'hippopotame avec la vache dans le choix de ce personnage. A ce point, nous pouvons dire que la mise en scène de CACANA est très judicieuse dans la deuxième séquence d'autant plus que le crocodile ne pouvait manifester aucune hésitation en se voyant aussi grassement remboursé.

En définitive, nous constatons, à travers la caractérisation des personnages, que leur apparition dans la narration est en grande partie commandée par leurs qualités spécifiques.

C'est sans doute cet aspect qui donne au récit l'allure des narrations du type précédent, des récits génétiques. Quant aux rôles qu'ils incarnent dans les événements, nous venons de remarquer qu'ils ont été judicieusement combinés. On peut d'ailleurs résumer leurs répartitions comme suit :

- 1 débiteur, 2 créanciers, 2 objets prêtés -----
- 1 débiteur, 1 créancier, 1 objet rendu (= 1 créancier)

L'astuce consiste dans les deux premières séquences à rembourser un créancier en lui donnant l'autre créancier comme l'objet rendu. Dans les deux dernières séquences on obtient le schéma suivant :

- 1 débiteur, 1 créancier, 2 objets échangés
- 1 débiteur, 1 créancier, 1 objet rendu.

L'astuce de la Mort consiste ici à rendre l'objet prêté (la hache) pour réclamer le sien (la vache). On conçoit donc que CACANA a dû commettre une erreur dans le marché conclu avec la Mort.

Il s'avère impérieux de rechercher quelle est l'imprudence le protagoniste s'est permis de glisser dans son affaire car elle constitue le ressort qui commande le dénouement fatal de l'histoire relatée.

Nous avons vu comment CACANA réussit à s'emparer des vaches de ses créanciers sans rien payer en retour. Cela est valable dans les deux premières où l'astuce de l'affaire n'est guère démasquée. Confiant en ses possibilités, CACANA ose affronter un adversaire de taille dans le personnage de la Mort. Comme il n'a pas une autre puissance avec qui l'associer, CACANA lui donne une hache en guise de garantie. Là aussi le coup est bien calculé. En effet, il est aisé de remonter au symbolisme de la hache, Cet objet représente beaucoup de choses pour la Mort car il lui permet d'abattre ses victimes qui sont, on le sait, nombreuses. CACANA espère manger tranquillement la vache de la Mort sans que celle-ci ne la réclame jamais car elle aura toujours ^{besoin} de la hache.

Son coup est en soi génial mais, malheur à lui, car la Mort dispose de plus d'atouts et ne tarde pas à s'en apercevoir. En effet, elle sait qu'une fois la vache morte, elle pourra s'emparer de son débiteur devenu insolvable et garder sa hache du même coup. La première fois elle échoue mais la seconde fois elle ne rate pas sa victime. L'erreur de CACANA réside donc dans le fait qu'il a osé s'attaquer à un adversaire infiniment plus fort que lui et qui, plus est, ne peut transiger avec ses victimes de fait; les hommes.

Le caractère de l'Affairé prend toute son expression dans la dernière séquence du récit. En effet, CACANA, qui vient d'échapper à la Mort grâce à l'intervention bénéfique du Dieu, se permet de récidiver. Le châtement ne tarde pas à venir, il doit payer avec sa propre personne. La mort de CACANA donne au récit une tournure tragique.

La responsabilité de CACANA est totale, sa mort n'est imputable qu'à lui ou plutôt à son caractère. La façon dont le récit traite le thème considéré est en plusieurs points semblables à la démarche dédagée dans le récit précédent. CACANA, l'Affairé comme SEBWUGUGU, l'impulsif sont vus à l'oeuvre dans des événements permettant de juger leurs caractères. Le récit de CACANA associe quatre épisodes dans lesquels le protagoniste conserve une conduite dérivée de son caractère. Le développement de l'action narrative décrit le processus d'une dégradation qui débouche sur la mort des héros.

On constate enfin de compte qu'un Destin imployable est attaché à la fin tragique du personnage doté d'une nature défectueuse. Ce ne serait pas trop extrapoler que de dire que le Dieu lui-même n'y peut rien. En effet, le récit de RUHINYUZA (celui-qui-défie) qui appartient à la veine du type des récits satiriques que nous sommes en train d'étudier, montre à quel point le Destin est inéluctable.

Sommaires toutes, le récit de CACANA manifeste une intention métaphysique, non seulement il fait intervenir des personnages surnaturels dont les actions anthropomorphes dépassent la mesure de l'homme mais aussi il stigmatise l'incapacité de la part de ce dernier de s'émanciper de leur emprise. Considéré dans cette optique, le caractère de l'individu s'affirme comme un des aspects de la condition humaine et à ce point on ne s'étonnera pas de la profondeur avec laquelle il est traité dans le récit satirique. Et c'est pour cela que la dimension critique y est plus ou moins resorbée à moins que l'on aborde l'histoire du récit d'une façon superficielle.

4.1.3. Le thème de la cupidité

Si l'empressement et l'affairisme sont des défauts virils, la cupidité, elle, nous est présentée comme un travers essentiellement féminin. Ce caractère que l'on associe à la femme fait d'ailleurs partie d'un grand nombre de thèmes qui traitent de celle-ci. Les défauts de la femme qui se retrouvent dans le type des récits satiriques sont, entre autres, l'indiscrétion et l'infidélité; les deux étant associés à l'inconséquence.

Le récit que nous rapportons ici raconte comment une femme cupide causa la ruine de sa famille en voulant trop gagner.

R7. Une fortune enchantée et la cupidité d'une femme (3)

Un homme pauvre qui fabrique du sel en brûlant des papyrus dans les marais y rencontre un jour un petit animal qui dit se nommer celui-que-l'on-fait-tournoyer-une-seule-fois (4). L'homme le fait tournoyer et aussitôt son gros baton noueux devient une belle lance; il est entouré d'un magnifique troupeau de vache et à son retour, il voit sa misérable demeure transformée en résidence royale où les serviteurs s'affairent autour de sa femme habillée comme une reine et où les gens se présentent à lui en clients empressés.

(3) A. BIGIRUMIAMI, 1971, pp. 49-50

(4) Le nom du petit animal est "NZUNGUZMALIIME". Le terme insiste sur son caractère passif, sa disponibilité à subir l'action.

Quelques temps après, sa femme se met à le **harceler** pour qu'il retourne au marais faire tourner le petit animal, car elle souffre de ne pas avoir des tambours, insigne du pouvoir royal. L'homme proteste énergiquement mais la femme lui rend la vie si insupportable qu'il accepte finalement de s'y rendre. Dès qu'il fait tourner le petit animal, toute sa fortune s'évanouit, il se retrouve aussi misérable qu'avant.

Le caractère dépeint dans ce récit est la cupidité, la disposition à n'être jamais satisfait de ce que l'on possède. Ce défaut est incarné par le personnage de la femme. Celle-ci, se trouvant nantie par un coup de la fortune des richesses qu'elle n'aurait même pas rêver en raison de sa condition sociale, s'ingénie à obtenir à tout prix le pouvoir politique. Ayant eu la révélation du secret qui l'a rendu aussi riche, elle intime à son mari d'aller renouveler le miracle. Quand celui-ci refuse, elle lui fait toutes sortes de scènes qu'il finit par obtempérer. L'homme qui est le protagoniste du récit nous est montré comme une personne simple qui sait jouir de ses richesses sans chercher à obtenir plus qu'il ne lui faut. Il aurait pu garder sa fortune s'il n'avait pas révélé son secret à sa femme.

Le symbolisme du petit animal est évident : il représente la providence, le Dieu de la Fortune. Comme on l'a remarqué pour le récit de SEBWUGUGU (R5), l'octroi de la richesse est lié à une certaine condition. L'interdiction est ici exprimée dans le nom même du petit animal. "Celui-qu'on-ne-fait-tourner-qu'une-fois". Il est donc interdit de le faire tourner plus d'une fois. Ce que l'homme se garde de faire du moins pour la première fois. En d'autres termes, nous dirons que la fortune, objet désiré de l'homme pauvre, est d'origine miraculeuse, providentielle.

L'action du récit est essentiellement surnaturelle, les actes et les événements n'obéissent pas à la logique naturelle,

L'intrigue de l'histoire comprend une séquence d'amélioration et une autre de dégradation. Le déroulement des événements décrit un cycle qui part d'une situation initiale de manque pour aboutir, après deux processus de modification de sens inverses, à une situation finale de manque en tous points semblables à la première. La structure du récit se réécrit comme suit :

1. manque (pauvreté)
2. amélioration (intervention du petit animal)
3. manque comblé (richesse)
4. dégradation par rupture de l'interdit
5. manque (pauvreté)

Il est aisé de remonter aux procédés qu'utilise la narration pour illustrer le caractère de la femme du récit en s'aidant du schéma de la succession des actions ainsi que de leurs sens profond. Dans la première phase du cycle de l'intrigue, la situation de l'homme est changée de fond en comble grâce à l'intervention du petit animal providentiel. L'homme est en quelque sorte sollicité car l'animal l'invite à le tournoyer en lui indiquant son nom. Mais en accomplissant cette action, le héros se lie par un contrat. Il ne pourra refaire cet acte sans courir le danger d'être puni. La seconde phase de l'action marque la dégradation. L'équilibre se rompt. C'est ici qu'intervient le caractère de la femme. Celle-ci joue le rôle de tentatrice car elle pousse son mari à rompre le contrat et cela pour un mobile reprouvé : la cupidité. En tant qu'instigatrice de la conduite de l'homme dans cette séquence de détérioration, elle porte la grande part de responsabilité. L'homme ne devient ici qu'un simple exécutant. On sait par ailleurs que le héros a commencé par s'y refuser en arguant l'interdiction qu'il a reçue. Comme il est poussé à bout par sa femme, il se résout malgré lui à accomplir l'acte fatal. Sa décision constitue le dernier ressort de l'intrigue car elle précipite la fin du récit.

La cupidité de la femme est punie. La fortune est l'enjeu de la partie, elle disparaît par miracle comme elle était miraculeusement apparue. Les deux personnages n'auront donc vécu qu'en rêve leur prospérité. L'homme est puni comme la femme, ils sont co-auteurs de leur ruine.

La clé du récit se trouve certes dans son dénouement, plus spécialement dans la punition qui est infligée aux personnages. Ainsi la signification du récit ne se trouve pas dans le thème sous-jacent de la fortune mais dans la façon dont les personnes se comportent en face de ses manifestations. Certes, la soudaineté de la richesse chez le couple concerné est elle-même significative car ce fait traduit la prééminence des forces surnaturelles qui caractérise les trois récits que nous avons considérés mais ici elle n'affecte pas le fond de la condition humaine. Il n'est nulle part question de la mort, la fortune ne constitue qu'un état bien accessoire dans la destinée humaine. Ce qui est mis en cause dans l'histoire racontée c'est, à mon sens, la cupidité en tant que défaut féminin. Le désir de posséder plus est un caractère maléfique d'autant plus que tout bonheur émane du sort. Ce qui est encore mis en lumière c'est le fait que la condition de la femme est liée à celle de l'homme car leurs destinées propres sont intimement mêlées. Et dans ce sens, la femme est considérée comme un frein au bonheur de l'homme. C'est pourquoi d'ailleurs elle inspire une méfiance universelle comme en témoignent les récits de RUBAZA et de MWUNGELI. Ces deux narrations sont à ranger à côté de celle-ci dans la rubrique des caractères qui traitent les thèmes des récits satiriques. Dans le premier, on raconte l'histoire d'un homme qui a une vache merveilleuse qui lui fournit de la nourriture en abondance, pendant son absence sa femme révèle le secret à son amant qui va dénoncer le mari chez le roi. Le défaut dénoncé ici c'est l'indiscrétion adjointe à l'infidélité ou la trahison.

D'une manière générale, nous dirons que le contenu du thème montre l'une des mauvaises qualités de la femme tout en ayant comme toile de fond le problème de la conquête miraculeuse de la fortune. Le défaut en procès est mis en situation dans le récit. La narration utilise deux intrigues minimales, dans l'une on montre la prospérité des personnages, dans l'autre, la situation s'inverse, et les héros sont vus dans le dénuement. Cependant, le revers de la fortune n'a rien de tragique car le châtement encouru n'affecte guère la nature profonde de l'être. On notera surtout avant de terminer l'existence de l'interdit qui est toujours violé car sa sauvegarde est compromise par le caractère de la femme.

4.2. Les comportements sociaux

A côté des caractères qui affectent profondément les individus, les récits satiriques exploitent également la thématique des comportements sociaux. Ainsi nous avons pu relever un bon nombre de thèmes centrés sur la peinture des conduites que les individus adoptent à travers les différents rapports qu'ils entretiennent au sein de la société. Il est en fait loisible d'aborder l'analyse de quelques-uns d'entre eux pour statuer sur le contenu des récits qui les exploitent. Avant d'embrasser l'étude systématique des récits-types retenus, nous estimons utile de présenter d'une manière générale la façon dont on peut concevoir ces différentes narrations.

Un fait très remarquable apparaît quand on considère les récits des comportements sociaux : on ne rencontre nulle part la trace d'une force surnaturelle; les personnages sont les seuls juges de leurs actes; le déroulement du récit est laissé à la disposition des acteurs humains ou animaux. Nous entendons par cela que les personnages assument des actions positives à travers lesquelles on peut juger de leur conduite sans que celles-ci

soient dictées par un arbitre transcendant. En plus de cela, ces récits exploitent des situations fort variées qui peuvent être perçus à travers la logique habituelle des faits. Ils poussent le réalisme des comportements évoqués jusqu'au burlesque ou à la caricature. Cela signifie donc que l'interprétation que nous donnerons de ces récits ne fait pas intervenir des considérations d'un ordre autre qu'humain.

La thématique des comportements dans l'ensemble des récits du type considéré doit surtout sa consistance à l'existence des personnages incarnant des types sociaux et qui sont illustrés par une série d'épisodes permettant de les qualifier. Ces acteurs forment souvent des couples de rôles et leur dénomination suffit à résumer l'histoire. Quant à la dimension satirique des récits, il faut préciser que la narration ne conclut pas mais constate. C'est dans cette mesure que l'élucidation des contenus se prévaudra de l'objectivité.

Les trois récits-types dont nous allons analyser le contenu présentent à eux seuls un échantillon de thèmes sur les comportements des personnages sociaux. Il s'agit du récit de SEMUHANUKA, type de menteur; du récit du voleur et du récit de Bakame-le-lièvre qui roule tous les animaux de la savane sans se laisser duper par aucun.

4.2.1. Le thème du mensonge

Le mensonge consiste à faire croire ce qui n'est pas vrai. C'est une attitude complètement assumée par le personnage du récit; celui-ci obéit à des mobiles d'ordre pragmatique. Pour être un bon menteur, il faut être doté de l'ubwenge qui est, nous dit A. COUPEZ "une forme particulière d'intelligence qui vise à l'acquisition

d'avantages matériels et sociaux par quelques moyens que ce soient"
(5). En fait l'ubwenge ne saurait se confondre avec la fourberie car il a, dans le contexte rwandais une connotation majorative. Ainsi SEMUHANUKA, le menteur, dont nous présentons l'histoire à multiples épisodes, vit au dépens des autres membres de la société en abusant de leur crédulité, en fait ses ressources semblent illimitées.

R8. Le récit de SEMUHANUKA (6)

- 1- SEMUHANUKA conseille à son fils de mentir, seul moyen de s'enrichir. Peu après, le fils sort de la maison et revient en gémissant : "Aïe ! Je me suis cogné la tête contre la voûte céleste. - Mon fils, ce genre de mensonge risque de te conduire à la ruine; il faut mentir avec vraisemblance !" Ils partent alors à la chasse et se séparent pour aller cerner le gibier. SEMUHANUKA crie pour faire croire qu'il a levé un animal et entend son fils crier à son tour : "Je t'ai touché ! - Qu'est-ce que tu as touché ? - Ce que tu as levé !". Il le félicite.
- 2- SEMUHANUKA amène son fils dans sa future belle-famille. En cours de route, invoquant une prétendue coutume, il lui conseille de ne manger des mûres pour avoir une bonne haleine; et fait semblant d'en manger lui-même. Arrivé à destination, le père laisse entendre que son fils est tuberculeux et contagieux. Devant ses protestations, il le fait vomir et constate que c'est plein de sang. Lui même ne vomit rien de tel et il propose alors généreusement d'épouser la fille pour ne pas mettre dans l'embarras les parents qui avaient déjà reçu les gages. Plus tard quand le couple a un enfant, le fils de SEMUHANUKA vient l'enlever, la nuit, et met à sa place, entre les parents les entrailles du lièvre et du sang dont il macule la barbe de son père. Accusé par sa femme d'avoir mangé l'enfant, SEMUHANUKA est ligoté et entraîné devant le tribunal des chefs. Au dernier moment son fils vient tout expliquer et récupère la femme et le bébé.
- 3- Comme SEMUHANUKA réussissait bien dans son élevage, un voisin se mit à l'observer et à imiter toutes ses pratiques SEMUHANUKA l'abuse en lui faisant croire qu'il coupe la langue à toutes ses vaches pour écarter les épizooties. L'autre perd tout son troupeau et vient se mettre ^{à son} service

(5) A. COUPEZ et TH. KAMANZI, Littérature de cour au Rwanda, Oxford 1970, p. 19

(6) A. BIGIRUMWAMI, 1972, pp.87-94

4- Se prétendant capable de déplacer une colline qui bouche l'horizon de la capitale, il reçoit du roi des vaches. Il pose un gros tortillon sur la tête, l'appuie contre la colline et demande aux gens de l'aider à mettre la charge sur la tête. Il les accuse ensuite devant le roi d'avoir refusé de faire ce qui était pourtant le plus facile.
Le roi en rit.

On ne saurait rapporter ici tous les épisodes de l'histoire de SEMUHANUKA qui n'en a surtout pas. Les courts récits qui relatent ses tours ne sont que des anecdotes qui ne doivent leur éclat qu'à l'envergure du personnage qui tient le rôle d'agent parfois de victime.

SEMUHANUKA dont la verve ne ^{tarit} pas essaie de donner des recettes à son fils dans (1), il lui révèle un de ses nombreux secrets : "il faut mentir avec vraisemblance". Son fils, qui a de qui tenir, se découvre du même coup imbattable. Dans (2), les deux protagonistes nous révèlent que mentir, c'est l'art de ^{te} prendre, du faire semblant. Mais le mensonge peut avoir de graves conséquences comme dans (3) mais on ne s'y arrête guère. Nous pouvons dire que le héros faillit à son premier principe car il se dit de déplacer une colline (4) mais on y croit cependant et c'est là l'essentiel de son art.

Le récit satirique montre l'intelligence, la raison subversive à l'oeuvre. On se soucie peu des autres dimensions du personnage. Il s'agit d'une qualité désincarnée. L'acteur fait partie intégrante de la situation présentée, il est censé figurer un comportement et se conduit comme tel. Nous sommes en présence d'un cas achevé du type social. Un personnage qui n'évolue pas, reste égal à lui-même et n'a pas de vie propre en dehors de l'idée qu'il représente.

Le nom de SEMUHANUKA signifie l'imprévisible, celui qui ment sans vergogne.

On comprend en quoi les personnages incarnant des types sociaux sont dénués de toute sentimentalité. Le cas de SEMUHANUKA est flagrant. Dans un épisode que nous n'avons pas cité, le fils de SEMUHANUKA meurt à cause de sa faute mais celui-ci n'en ressent aucun remords. Il en profite plutôt pour jouer un autre tour à un passant qui se pend à sa place. En effet, il avait feint de se suicider.

Le cadre dans lequel évolue le type est toute la société. Il y recrute indistinctement ses partenaires. Le menteur n'est qu'un cas parmi tant d'autres personnages illustrant des comportements sociaux qui vont de la sottise pure à l'intelligence vertigineuse. Il est difficile de faire un inventaire exhaustif de tous les types sociaux qui entrent dans le cadre du récit satirique. On peut citer cependant les noms de SERGARUKIRAMFIZI, le type du gourmand; NYIRARUNYONGA, le type de la femme acariâtre, quant à BAKAME, le type du rusé, il fait l'objet du récit que nous analyserons à part.

Que dire de l'action globale du récit ? Elle est tout d'abord destinée à illustrer les comportements des personnages. Ajoutons à ce propos que le récit ne devient qu'un repertoire d'actes et de faits relevant de la conduite d'un type donné. Le comportement du personnage constitue le seul ressort de l'action. Le mobile est commandé par le besoin que le personnage cherche à satisfaire. Le réalisme des événements est souvent poussé à l'extrême, la déformation ou la caricature apparaît quand il y a recours à l'usage excessif de l'intelligence et aux conséquences grotesques de la bêtise. Ce dernier aspect apparaît d'ailleurs dans beaucoup de thèmes des récits satiriques qui illustrent un comportement univoque. Les personnages portent alors des noms comme "Je-sais-voler", "Je-sais-compter", "Je-sais-porter", etc.

4.2.2. Le thème de la ruse

La ruse comme le mensonge constitue un des aspects de l'intelligence dans le contexte des récits satiriques rwandais. La ruse c'est l'art de dissimuler, de recourir au subterfuge pour tromper un adversaire. La rouerie, l'habileté de combiner les faits ou de retourner les situations en sa faveur paie beaucoup et c'est pourquoi plusieurs récits satiriques exploitent cette veine. Mais la réussite de l'homme rusé stigmatise la crédulité et la lâcheté des autres, c'est la raison pour laquelle, le rusé plus que tout autre a besoin d'une victime pour faire ses preuves. Aussi rencontre-t-on dans le contenu de ce thème des couples, des associations de personnages qui forment deux camps, le dupeur et le dupé.

C'est surtout dans la fresque haut en couleur que les récits satiriques dessinent des hôtes de la savane que l'on rencontre une forme achevée de la rouerie sous la figure de BAKAME -le-lièvre qui est passé maître en cet art difficile. Le récit des ruses de BAKAME présente une infinité d'histoires reposant sur des intrigues fort diversifiées; nous en transcrivons deux pour voir à travers elles le contenu des événements qu'elles relatent.

R9. Les ruses de BAKAME (7)

- 1- BAKAME et l'hyène ont en commun une vache que BAKAME mène paître. Un jour, il l'abat et porte sa tête dans les marécages. Il va ensuite quérir l'hyène et lui annonce que leur vache est en train de s'enliser. L'hyène, abusé, arrive et commence à tirer par les cornes pour la désenbourber. BAKAME qui sait à quoi s'en tenir, conseille à l'hyène de tirer avec moins de force.

(7) P. SMITH, op. cit., pp. 400-415

L'hyène a aussitôt fait d'arracher la tête de la vache des marécages. BAKAME s'en empare en disant qu'il peut s'en contenter. Sa partenaire continue à creuser à la recherche de la prétendue partie restante et finit par être engloutie dans la boue.

2- BAKAME, l'éléphant, le buffle, le léopard, et le lion vivent ensemble. Comme non loin de leur demeure vit aussi un rat qui possède un grand troupeau de vaches, ils se concertent pour aller les razzier. L'éléphant part le premier mais il est intimidé par le rat matamore qui brandit sa lance. Le lion, ainsi que tous les autres animaux échouent, excepté BAKAME qui les défie du rat et l'écrase. Quand BAKAME amène les vaches, les autres animaux se les partagent et ne lui laisse qu'une vache aveugle et un taurillon maigre. BAKAME tue le taurillon et se confectionne un tambour qu'il se met à battre. Il crie beaucoup pour faire croire que les gens du roi le battent pour qu'il dénonce les autres. Les animaux s'enfuient et BAKAME garde tout le troupeau.

Les ruses de BAKAME le lièvre consistent en des tours de passe destinés à abuser ses victimes. BAKAME c'est le faible qui se bat des gens plus forts que lui. Le recours où la ruse le sauve de plusieurs mauvaises postures. Il est aussi entreprenant, il n'arrête de combiner des manoeuvres. Tous les autres animaux de la savane, sans exception doivent se priver à sa loi. Comme l'hyène est sa victime préférée, il profite de sa naïveté et de sa gourmandise pour le rouler. Les animaux de la brousse vivent souvent en compagnie ou en communauté. Ils forment une société en tous points parallèles à celle de l'homme. En effet il s'y noue les mêmes intrigues, les mêmes alliances et les mêmes oppositions.

La façon dont BAKAME se comporte dans le récit est révélateur de ses qualités. En effet, le personnage de BAKAME représente la ruse.

Le déroulement de l'action n'est qu'une suite de ses facéties. Il accumule forfait sur forfait. Cependant le fait que le héros se trouve lui-même victime des plus forts que lui, donne une dimension nouvelle aux histoires racontées. Comme pour le cas du mensonge, l'intelligence du personnage lui permet de réussir, de triompher des grands en se vengeant des torts que ceux-ci ne manquent pas de lui causer.

Dans (1) BAKAME, confiant en ses moyens invente stratagème pour garder pour lui la vache qu'il partageait avec l'hyène. Ses motifs sont l'acquisition des biens matériels. Sa ruse consiste ici à user d'une partie pour figurer le tout, la tête pour toute la vache. Son tour est bien joué car la gourmande hyène s'y méprend. Son comportement qui la conduit jusqu'à la mort est l'effet conjugué de sa naïveté et de sa gourmandise. D'ailleurs sa mort n'a pas d'importance puisqu'elle n'a pas d'histoire et dans ce sens son châtement ne peut toucher personne.

Dans (2), les animaux vivent dans une communauté dans laquelle BAKAME détonne par sa petite taille comparée à celle de l'éléphant par exemple. Dans le récit, les partenaires de BAKAME échouent devant un personnage, plus faible que BAKAME et qui est le rat matamore. Le rat fait appel à la ruse pour défendre son troupeau car il est à la portée du premier venu. Tout comme BAKAME, le rat recourt à l'artifice pour survivre dans cette brousse où le faible est, semble-t-il, à la merci du plus fort que lui. BAKAME se présente chez le rat, il déjoue les fanfaronnades derrière lesquelles se cache la faiblesse du rat. Il emploie la force pour le maîtriser. Mais BAKAME, vainqueur du rat, n'est rien devant les autres animaux qui profitent de son impuissance pour briguer sa part du butin.

BAKAME recourt de nouveau à une machination pour triompher de ses adversaires en inventant le coup des impératifs du pouvoir politique devant lequel même les puissants doivent s'incliner. Les multiples événements du récit constituent ainsi un répertoire des rapports existant entre des personnages de différentes catégories sociales en particulier les faibles et les forts.

Le personnage du lièvre incarne le statut social du faible qui fait preuve des qualités lui permettant de se jouer des grands. La société dans laquelle évoluent tous ces acteurs est pour ainsi dire organisée. Certains aspects de la loi de la jungle qui s'y profilent sont donnés comme le modèle du faisceau de relations qui se nouent entre ses différents représentants. La force et la ruse y sont de bonne guerre.

4.2.3. Le thème du vol

La ruse constitue un tremplin nécessaire à bien de comportements enregistrés au sein de la société. En effet, il n'est d'actes à dimension sociale où l'auteur puisse se passer de l'intelligence (ou à défaut de ses contraires). Le vol est de ceux-là. Savoir s'approprier les biens d'autrui est en soi un art difficile, il requiert de l'adresse et de l'imagination jointes à un anticonformisme de bon aloi. Le voleur est un fieffé malin qui effectue constamment des pirouettes, des tours de passe et des détours; joue sur des apparences pour endormir la méfiance de ses futures victimes. Le récit qu'on va lire fait état des ressources immenses dont dispose le personnage du voleur pour s'enrichir sur le dos des grands de ce monde.

R.10 Le récit du voleur (8)

Un voleur confie à sa femme qu'il s'en va voler le roi. Arrivé chez le roi, il se fait embaucher comme vacher. Quand son tour de monter la garde la nuit arrive, il se choisit les meilleures vaches du troupeau et les achemine chez lui. Lancés à sa poursuite, le roi et ses hommes le retrouvent au moment où il vient de passer la frontière et se voient dans l'impossibilité de l'arrêter. Il lance alors au roi le défi de lui voler son pagne. Il s'achète du bon tabac; va se cacher dans la case royale et commence à fumer. Comme le roi éternue, tout le monde se lève pour rechercher l'intrus. Profitant de la confusion, il se fait passer pour le roi et va trouver la reine qui lui donne le pagne du roi.

Le voleur lance enfin au roi le défi de lui voler sa femme. Déguisé en femme, il se présente aux noces du roi et se fait passer pour la tante de la mariée. Prétextant une indisposition de cette dernière, il la fait sortir de la case et se sauve avec elle. Ainsi se réalise le serment qu'il s'était fait de dépuiller les grands de leurs richesses.

Le personnage du voleur accomplit des exploits dignes de BAKALE le lièvre. Il est tout d'abord un acteur anticonformiste qui ose affronter les grands sur leur propre terrain. Il ne respecte pas l'autorité établie. Il s'attaque au roi lui-même. Le personnage incarne le vol en ce sens que son histoire se confond avec sa carrière épisodique de voleur. Le rôle est joué avec une parfaite maîtrise à travers les différents événements qui constituent la trame du récit.

La narration se présente comme la répétition d'une même action à travers des situations variées. La trame des différents épisodes du récit peut se résumer comme suit :

- a) projet d'aller voler
- b) arrivée au lieu choisi
- c) préparation du coup (faux emploi, cachette, déguisement)
- d) réalisation effective du vol
- e) retour (+ poursuite).

(8) A. BIGIRUMAMI, 1971, p. 13-5

Le comportement du voleur est aisé à analyser car il est traité en cinq fonctions dans le récit. Le personnage conçoit d'abord son projet de voler; se rend ensuite sur les lieux de l'action; prépare son coup en attendant le moment propice, il passe ensuite à l'acte et réalise son dessein par un recours calculé à la ruse et une fois son but atteint, il quitte les lieux en emportant l'objet de son désir. Mais là encore, il ne peut s'estimer hors du danger qu'au moment où il a déjoué les manoeuvres de ses poursuivants.

Le centre de l'action se situe au niveau des fonctions(e) et (d). Le voleur doit déployer son adresse pour préparer son coup. Il effectue des calculs sur les moyens de réaliser son projet. Une fois son coup minutieusement calculé, il se résout à passer à l'acte. Le passage à l'action constitue le moment fort du récit. Le déroulement des événements prend un rythme accéléré car le personnage doit faire preuve de rapidité et d'habileté sans quoi il serait pris en flagrant délit ou n'aurait pas le temps de distancer ses éventuels poursuivants.

L'art du vol repose sur des recettes repertoriées de la duperie. Elles font étalage des ressources de l'imagination créatrice. Les ruses qui jalonnent le récit du voleur sont, entre autres, le faire semblant, le déguisement, le prétexte, la confusion et l'intrusion. Le voleur profite d'un arrangement de circonstances minuté.

Le sens du comportement du voleur qui illustre parfaitement ce récit s'apparente sans doute à celui de récit des ruses de BAKAÏE et de ses congénères.

La narration dépeint une conduite en conformité avec les intrigues enregistrées dans les relations relevant de la vie en société. Le récit réaffirme la réussite des faibles et la crédulité des forts. La conduite du personnage y est hautement intellectualisée, plus ou moins désincarnée, l'acteur représente un type social défini par son comportement.

4.3. La satire des caractères et des moeurs

Les personnages des récits satiriques incarnent des caractères et des comportements sociaux. Les premiers sont des défauts attachés à la nature des individus, le caractère détermine leurs destinées en s'identifiant à elles. Les récits doivent leur profondeur à la note de fatalité qui se profile derrière les agissements des personnages, la critique en est d'autant atténuée. Quand aux comportements sociaux; ils sont extérieurs aux personnages; ce sont des performances destinées à stigmatiser des types sociaux donnés, la critique est d'autant accentuée que les acteurs n'ont pas d'histoire propre. Ces deux aspects **résumant** le type des récits satiriques que nous venons d'illustrer.

CHAPITRE V

LES RECITS DRAMATIQUES

Nous avons déjà noté le fait que les récits dits dramatiques relèvent tous d'un même type défini par le critère de leur contenu. En effet, ces narrations relatent une histoire dans laquelle le personnage se débat dans une situation difficile dont il n'est pas fondamentalement responsable. Ce drame se déroule dans un univers enchanté où le merveilleux conserve tous ses droits. Il transpose des événements dans lesquels la fiction l'emporte sur la réalité et connaît le plus souvent un dénouement heureux.

L'analyse des récits dramatiques montre que leur extrême abondance découle du fait qu'ils recourent aux mêmes clichés narratifs, groupés ou ordonnés de manières diverses; P. SMITH nous dit qu'ils développent en fait une vingtaine d'intrigues classiques (1). Le thème de ces récits est centré sur la famille. Ils stigmatisent des situations clés comme le mariage et la mort. L'examen des éléments du type contenus dans notre corpus nous a permis de dégager deux principales orientations thématiques dans l'étendue de la matière traitée.

La première orientation concerne la thématique de la vie double dans laquelle des récits présentent l'histoire d'un personnage qui s'épanouit après avoir subi plus ou moins profondément les atteintes de la mort, qu'il s'agisse d'une mort suivie d'une résurrection ou d'une mort symbolique tout court.

(1) op.cit. p.79

La seconde orientation renvoie à la thématique de la faute. Dans le récit, le drame a pour cause une faute commise par le héros, qu'elle résulte de la violation d'un interdit ou de toute autre conduite négative. Disons à ce propos que le récit dramatique accorde une importance trop grande aux émotions, aux passions et aux sentiments qui sont eux aussi fortement stéréotypés.

C'est en tenant compte de cette dichotomie que nous allons passer à l'analyse des récits-types choisis pour l'illustration du type des récits dramatiques. Cette démarche nous permettra de dégager les aspects essentiels du contenu de ce type de récits en considérant surtout la façon dont les messages sont exprimés à travers les différents thèmes exploités.

5.1. Le thème de la vie double

Le thème de la vie double se retrouve dans bon nombre de récits dramatiques. Sa spécificité réside surtout dans le fait qu'il établit un lien étanche entre la vie et la mort dans ce sens que l'histoire relatée se déroule sur ces deux plans ordinairement opposés. Le héros, qui est généralement une jeune personne, se trouve au centre d'un drame dans lequel des événements merveilleux l'entraînent dans un état intermédiaire entre la vie et la mort que nous appellerons la mort symbolique d'où il ressortira pour mener une vie normale. Il s'agit d'un état d'enchantement au cours duquel le personnage prend une forme de la nature animale, végétale ou minérale. Il se réfugie dans une enveloppe dont il ne peut être débarrassé que par l'intervention des vivants selon les ressorts propres au merveilleux.

Cette métamorphose peut se produire par voie directe comme dans le récit de l'enfant-vipère où le héros naît sous la forme d'un serpent ou être provoquée par une agression extérieure comme dans le récit de l'enfant au côté pourri dans lequel la mort provisoire du héros est l'oeuvre de la marâtre . Le récit de la fille de la baratte que nous allons analyser met en scène une jeune fille dont une naissance liée à un interdit rend la vie précaire jusqu'au moment où elle disparaît pour revenir sur terre sous la forme d'une baratte. Il convient cependant de souligner le fait que le recours systématique aux actions merveilleuses s'oppose à une meilleure saisie des récits dramatiques en général.

R11. La fille dans la baratte (2)

Une femme qui faisait fausse-couche chaque fois qu'elle était enceinte va consulter un sorcier qui lui commande de laver son ventre avec du lait, de le frotter avec du beurre et de ne jamais le toucher avec de l'eau. De même l'enfant qui naîtrait devra se laver avec du lait, se frotter avec du beurre et ne jamais toucher à l'eau ou aller au soleil sous aucun prétexte (3). La femme met au monde une fille qu'elle élève selon les prescriptions du sorcier. Quelques années plus tard, la mère meurt.

La jeune fille orpheline reste seule à la maison et s'occupe du tressage tandis que son père va à la chasse. Un jour, cependant, deux garçons turbulents viennent la taquiner et l'aspergent avec de l'eau. Elle court aussitôt appeler son père (chanté). Celui-ci arrive en courant et trouve sa fille en train de s'enfoncer dans le sol. Il essaie de la retirer mais en vain : elle disparaît complètement.

(2) P. SMITH, op. cit., pp.334-9

(3) Le titre de MUZIRAZUBA qu'on donne généralement à ce récit signifie "celle à qui il est interdit d'aller au soleil"

A l'endroit où elle s'est enfoncée pousse un plant de calebasse qui produit un très gros fruit. Tous les passants s'en étonnent et s'en vont raconter au roi que cette calebasse ne convient qu'à lui. Il envoie force messagers mais personne ne réussit à la soulever. Il envoie enfin un beau jeune homme qui la lui apporte moyennant une récompense. De la calebasse on fait une merveilleuse baratte. Quand le roi part à la chasse, sa soeur se met à molester la baratte parce que, dit-elle, elle ne l'aide pas à parachever les travaux domestiques (chanté). Une voix dans la baratte lui répond que si la jeune fille qui s'y trouve sortait, elle la surpasserait (chanté). L'autre la défie. Une très belle fille sort alors de la baratte et surpasse la soeur du roi dans les travaux de tressage et de barattage du lait. A la tombée du jour, elle retourne dans sa cachette. Le lendemain, le roi, averti par sa soeur, guette la sortie de la fille pour cacher la baratte. Il oblige la jeune fille à rester avec lui et il l'épouse.

Le récit de la fille dans la baratte recourt à une foule de détails symboliques et à des motifs appropriés. Parmi ces symboles nous pouvons citer celui de la baratte, qui représente la féminité, et ceux du lait et du beurre.

Quant aux différents motifs que la narration fait intervenir, nous dirons que leur liste est close. En effet, chaque séquence constitue en soi un motif particulier qu'on peut retrouver à travers un grand nombre de récits dramatiques.

Pour mieux saisir le contenu de ce récit nous développerons, dans le contexte des situations clés que sont la mort symbolique et le retour à la vie, les points suivants :
le héros, la séquence de l'interdit, la séquence de la disparition et la séquence du mariage.

5.1.1. Le héros

Le protagoniste du récit nous est présenté à travers sa situation familiale : il s'agit d'une jeune fille dont on décrit les circonstances de sa naissance et celles du mariage; entre les deux se situe une étape transitoire liée aux événements de son enchantement. L'héroïne est caractérisée par sa passivité. Elle est victime d'un concours de circonstances dont elle n'est pas responsable et est soumise à un déchainement de forces qui annihile toute sa volonté. Comme tous les enfants ayant connu une naissance couverte de mystères, l'héroïne du récit ne jouit pas d'une vie normale; elle vit dans la réclusion et n'aspire guère à l'émancipation.

La naissance de l'héroïne est ^{de} fait anormale. Rescapée d'une série de fausse-couches, l'enfant n'a la vie sauve que grâce au recours à des moyens artificiels. Anormale est aussi son enfance. Elle ne sort jamais de la maison et ne sait pas jouer avec les enfants de son âge qui sont d'ailleurs exclus de son entourage. Pourtant son attitude change quand elle adopte une nouvelle forme. Elle est plus ou moins active car elle résiste aux messagers du roi pour ~~n'en~~ accepter qu'un de son choix. En plus, elle est fière d'elle-même car elle répond à l'invitation déguisée de la soeur du roi.

A ce point, nous dirons que la métamorphose de l'héroïne est totale. En changeant de forme, elle change de comportement dans les deux séquences du récit. En effet, l'histoire établit un lien entre la première phase et la seconde par le truchement de la disparition car on est en présence d'une même héroïne dans les deux parties de la narration malgré sa profonde transformation.

5.1.2. La séquence de l'interdit

Le récit de La fille dans la baratte débute un état de manque. La femme éprouve le désir d'avoir un enfant. La démarche qu'elle accomplit lui permet de l'obtenir mais la fille qu'elle enfante est astreinte à une condition de vie quasi impossible. Cet aspect du drame s'exprime en termes d'interdit. Il est défendu à l'héroïne d'aller au soleil ou de toucher à l'eau. Cette interdiction rend la vie ^{difficile} au protagoniste.

En remontant à l'origine de l'existence de cet interdit, nous voyons qu'elle découle du fait que la mère de l'héroïne a dû consulter le sorcier pour avoir cet enfant. Nous pouvons interpréter cet acte comme un tour de force destiné à pallier aux insuffisances de la nature. La femme ne veut pas accepter son sort. Cependant, en modifiant les lois de la nature, le résultat obtenu est lié à un respect scrupuleux des conditions contingentes attachées à cette nouvelle situation.

5.1.3. La séquence de la disparition

Le propre de l'interdit est d'être tôt ou tard violé. Tant que la mère de l'enfant est vivante, celui-ci ne subit aucune atteinte. C'est pourquoi le drame débute effectivement avec sa mort. La rupture de la situation de la jeune fille est l'oeuvre d'un agent extérieur; elle se confond avec la violation de l'interdit. La disparition de l'héroïne est présentée comme une conséquence directe et nécessaire de cet acte.

On peut établir un rapport entre la disparition de la fille et la contingence des événements ayant présidé à sa naissance. Il en ressort que le fait de s'enfoncer dans le sol est la punition non seulement de la transgression de l'interdit mais aussi de l'acte qui sous-tend cet interdit à savoir l'intervention de la force humaine, dans le domaine normalement réservée à la Nature.

5.1.4. La séquence du mariage

Avec la disparition commence une nouvelle étape dans l'histoire de l'héroïne. Celle-ci se réfugie dans une enveloppe d'où elle ne ressort que par suite à une série d'agressions auxquelles elle n'est pas étrangère. Elle se laisse emporter par un jeune homme, répond à l'invitation déguisée de la sœur du roi ce qui donne au roi l'occasion de la surprendre.

Le rejet de la forme végétale correspond au mariage de l'héroïne. Cette séquence qui dénoue l'action du récit se présente comme une amélioration de la situation dramatique du protagoniste et la fin du manque qu'il subissait. Ainsi la dégradation de l'état de l'héroïne part de la mort de sa mère et finit au moment où elle s'enfonce dans le sol. De sa disparition à son mariage nous assistons à une modification améliorative. On interprétera l'enchantement de la jeune fille comme un processus positif car il prélude à son émancipation totale dans le mariage. Seulement en adoptant une forme végétale, l'héroïne abandonne sa nature humaine. C'est sans doute ^{dans} cette ambivalence que se situe la spécificité de l'action du récit et son caractère merveilleux.

5.1.5. La mort symbolique

La mort symbolique est une position souvent ambiguë que le récit traduit par une série de motifs dont le dévoilement cause parfois des difficultés surtout au niveau de sa signification exacte. Encore qu'envisager ainsi certains événements du récit dramatique n'offre qu'une voie parmi tant d'autres de les aborder. Pour voir à quel point cette hypothèse se tient, nous allons recourir, à côté du récit cité, à un certain nombre de narrations qui traitent du même cas. Disons tout de suite que les variations sur un même motif peuvent donner naissance à des contenus narratifs différents mais en apparence car le fond du thème reste identique.

Au niveau le plus dépouillé, le phénomène de la mort symbolique se conçoit comme une attitude ou plutôt une situation dans laquelle le héros se voit réduit à un état tel qu'il ne joue aucun rôle dans la vie familiale par suite à un enchantement ou une autre agression du même genre. Les survivants peuvent porter son deuil ou tout simplement l'oublier. En d'autres termes, on peut dire que cette posture du héros est un retrait momentané de la circulation, de la vie normale. Seulement il ne faut pas confondre l'expérience de la mort provisoire avec un éloignement ou un séjour prolongé en dehors de la famille. Il s'agit plutôt d'une menace de mort très sérieuse, d'une métamorphose ou d'une mort perpétrée par une bête fabuleuse.

Les différentes nuances de l'action qui ^{est} comprise comme une mort symbolique traduisent les diverses modalités d'expression de cet élément du récit.

En effet, on a déjà évoqué le cas de la métamorphose qui pouvait être directe ou indirecte; il est nécessaire qu'on y revienne maintenant. Dans le présent récit de La fille dans la baratte, nous avons un cas typique de la métamorphose du héros, nous savons au reste dans quelles circonstances cela s'est produit. La mort symbolique se situe plus exactement au moment où l'héroïne disparaît pour réapparaître dans la dite baratte. Son séjour dans ce contenant constitue en fait un état intermédiaire entre la vie et la mort. La notion de contenant est caractéristique de la métamorphose. Cette dernière peut être occasionnée par un agent extérieur comme dans le récit cité ou se manifester sans qu'il y ait aucune intervention comme dans le récit de GIMLILHILI où une femme met au monde un serpent. Les contenants sont de plusieurs natures : arbre, corne, courge, caillou, lion, etc.

Des atteintes effectives à la vie du héros sont aussi fréquentes. Ces situations sont inséparables de deux personnages négatifs par excellence : la marâtre et la bête fabuleuse ou l'hyène (Impyisi, Nyamarumba). Ceux-ci sont à la fois méchants et pervers et jouent le rôle d'agresseurs en face du héros qui ne sait pas se défendre contre eux. La victime est mise dans un contenant par la marâtre ou dévorée par l'hyène. Dans le récit de L'enfant au côté pourri, un petit garçon est enfermé dans un panier, puis jeté dans la rivière; d'autres narrations montrent des héros suspendus dans le cime de l'arbre ou emprisonnés dans des corbeilles et des sacs. Quant aux victimes de NYAMARUMBA, la grosse bête, elles sont englouties tandis que celles de Impyisi, hyène-ogre sont dévorées.

Le cas de la grotte où l'on cache le héros revêt un caractère spécial car ce contenant est employé par des personnages

positifs du récit, la mère et le frère, pour soustraire la victime aux menaces des personnages négatifs. Il en est de même pour la situation où le père jette ses enfants dans la forêt au lieu de les tuer selon l'ordre de la marâtre. Ces actes remplissent la fonction de la mort symbolique dans la mesure où ils constituent une étape où le héros mène une vie occultée.

5.1.6. Le retour à la vie

Le séjour du héros dans cette zone intermédiaire qu'est la mort symbolique ne dure qu'un moment car il est toujours suivi d'un retour à la vie normale. Si ce retour se fait selon des modalités différentes en fonction des aspects que revêt son opposé, il n'en est pas moins vrai qu'il reste invariable dans sa signification. Dans le récit de La fille dans la baratte comme dans tous les cas des métamorphoses, la sortie de la demi-mort s'opère de la même façon. On conjure le sort en entraînant la victime hors de son enveloppe, qu'on cache ou jette dans le feu, obligeant ainsi le héros à rester dans le monde des vivants. La formule que l'on emploie est d'ailleurs très révélatrice à ce propos : "Quitte le monde des morts pour celui des vivants" (4). Dans le cas des menaces de mort et des séjours prolongés dans des contenants incommodes, on retrouve le héros avec un côté pourri ou avec des membres atrophiés et son sauveur le soigne avec du lait et du beurre. Quant aux victimes dévorées, l'hyène-ogre, traquée, se repent et dit à son agresseur de couper ses griffes d'où il sort, à côté du héros lui-même, d'autres personnages que la dite bête avait dévorés.

On se rappellera que la mort symbolique est un état de manque par excellence. C'est le comble du dénuement qui tient généralement son origine de la mort des parents du jeune héros. Celui-ci aspire à une vie normale qui lui fait défaut. C'est ainsi qu'à sa sortie de la demi-mort, le héros est comblé. Les clichés narratifs pour décrire les fins heureuses sont assez nombreux : se marier et avoir beaucoup d'enfants, avoir un époux royal, gouverner la moitié du pays, posséder une fortune prodigieuse, être d'une beauté sans égale, etc. En effet la compensation n'a d'égale que le manque éprouvé. Quant aux supplices que doivent subir les personnages négatifs, la marâtre en particulier, on peut citer l'empoisonnement, le pal, le découpage en morceaux et l'ordre de tuer ses propres enfants.

Les notions de la mort symbolique et du retour à la vie normale sont les deux aspects fondamentaux du thème de la vie double auxquels nous reviendrons pour les resituer dans le cadre général du drame merveilleux en tant que contenu particulier au type des récits dramatiques. Aussi convient-il d'envisager d'abord le second thème appartenant à cet ensemble de narrations pour statuer sur sa signification profonde.

5.2. Le thème de la désobéissance

Dans le thème de la désobéissance, le drame qui s'abat sur le héros est considéré comme la conséquence directe d'une faute qu'il a commise.

- (4) On conjure le sort en donnant un coup de poing à la personne victime de l'enchantement et en proférant ces mots :
"Va ibuzimu ujye ibuntu".

Ce thème constitue le deuxième plan des récits dramatiques. Dans la plupart de récits la désobéissance se présente comme le tremplin nécessaire au déchaînement des événements. Celle-ci est souvent comprise comme la violation d'un interdit. Dans d'autres cas la faute commise peut être associée à un défaut comme l'égoïsme (le récit de La fille dans le sac de l'hyène ou celui de L'enfant qui porta l'hyène sur sa tête) ou l'imprudence (le récit de NYABWANGU et NYABUCULERE). Une fois la faute enregistrée, le héros se voit entraîné dans une dimension merveilleuse où il n'a aucune prise sur l'événement à moins qu'il ne bénéficie d'une aide extérieure par le biais d'un médiateur comme c'est d'ailleurs le cas dans la plupart du temps. Si loin que puisse aller la situation, le héros espère un sursis et un retour à la vie normale car la mort n'intervient que très rarement. La punition du protagoniste correspond au drame qu'il vit.

Toutefois, la mouvance des motifs des récits dramatiques est telle que certains récits relevant du présent thème exploitent également le thème de la vie double. Nous présentons ici un récit-type du thème de la désobéissance qui illustre la spécificité des ressorts dramatiques déployés dans le traitement général de son contenu. Il s'agit du récit de La fille prétentieuse.

R12. La fille prétentieuse (5)

Il était une fois une fille qui refusait tous les prétendants que lui proposaient ses parents. Elle ne voulait se marier qu'avec un homme qui crache des perles. Chaque fois qu'un nouveau prétendant se présentait elle demandait à sa soeur cadette de vérifier ce qu'il crachait et il était écarté (chanté).

(5) A. BIGIRUMWAMI, 1971, pp.279-280

Une hyène qui en a été informée tue une vieille femme et lui prend ses perles. Métamorphosée en jeune homme elle s'en met plein la bouche et s'en vient demander la main de la jeune fille. Comme elle crache des perles en parlant, elle est aussitôt agréée. Elle amène chez lui sa nouvelle épouse. Celle-ci est accompagnée par sa soeur cadette.

Chaque jour, la cadette apporte des vivres à son beau-frère qui travaille dans les champs. Toutefois, elle doit se faire annoncer en chantant pour que les hyènes, qui sont en fait en train de dévorer des cadavres, aient le temps de se transformer en modestes agriculteurs au travail. Le soir, cependant, le mari dit en jouant de la cithare qu'il les dévorera l'une et l'autre (chanté). Un jour la petite fille surprend les hyènes et revient l'annoncer à sa soeur qui commence par nier. Elle accepte de l'accompagner aux champs où elles arrivent sans se faire annoncer. Elles découvrent l'horrible réalité.

Une vieille femme a moitié dévorée leur vint en aide. Elle leur conseille de se couvrir de haillons et leur donne deux talismans. Elles laiss^{nt} l'un dans la maison pour qu'elle réponde à leur place et emportent l'autre devant leur permettre de traverser la rivière sans encombre. Lancées à leur poursuite, les hyènes qui ne les reconnaissent pas les dépassent. Néanmoins, elles se rendent compte de leur erreur et reviennent sur leurs pas. Elles arrivent au moment où les deux soeurs ont déjà traversé la rivière. Elles jettent leur talisman dans la rivière et toutes les hyènes s'y noient. Les deux soeurs rentrent chez elles mais plus personne ne voudra les épouser.

L'héroïne de ce récit est une jeune fille en âge de se marier. Ayant refusé tous les prétendants que lui suggèrent ses parents, elle s'entête à vouloir pour époux un homme qui crache des perles. Elle est coupable de désobéissance et même de rébellion. La situation initiale est donc un équilibre sur le point de se rompre, plus instable encore qu'elle paraît sans issue.

Il se rompt en effet au moment où la jeune fille suit son monstrueux époux. Elle lui échappera de justesse grâce à la présence de sa soeur cadette et l'intervention d'une médiatrice. La dernière séquence voit le retour à la maison paternelle. Les séquences se suivent dans l'ordre :

- 1) situation normale (mais équilibre instable);
- 2) dégradation par désobéissance;
- 3) danger couru du fait de cette désobéissance;
- 4) danger conjuré;
- 5) situation à nouveau normale (équilibre beaucoup plus stable).

Ainsi le déroulement de l'intrigue décrit un cycle complet : à partir d'une situation normale rendue instable par la désobéissance de l'héroïne, l'action se dégrade à tel point que l'épouse et sa cadette courent un danger de mort; mais le danger est aussitôt conjuré grâce à l'aide de la vieille femme et la situation redevient normale au moment où les deux soeurs rentrent chez elles. La conclusion du récit consacre leur châtiment en la mettant en rapport avec la situation de départ, "plus personne ne voudra les épouser".

Pour saisir l'ampleur du drame dans lequel se foule la fille prétentieuse, nous allons analyser trois points essentiels dans ce récit : la désobéissance qui déclenche les événements inattendus, l'époux merveilleux qui donne une coloration particulière où l'action du récit et la punition de l'héroïne. Dans chaque cas nous serons amené, à comparer ce récit aux autres qui traitent du même thème pour juger de son étendue et éclairer ses aspects essentiels.

5.2.1. La désobéissance

Le refus des prétendants est un cliché narratif auquel recourt le récit pour exprimer la faute de l'héroïne qui désobéit à ses parents. Mais on ne saurait trouver derrière cette position un mobile qui justifie la conduite de l'héroïne. La désobéissance qui se pose ici comme le thème du récit est un stéréotype qui donne leur spécificité à un bon nombre de récits dramatiques. Dans la plupart d'entre eux, l'héros qui est généralement une jeune fille, se voit interdire de quitter la famille sous peine de tomber sur quelques fâcheux personnages qui a eu des démêlés avec ses parents. Dans le récit de La fille qui épousa la Foudre, l'héroïne est une promise de la Foudre. En fait sa mère a accordé sa main à une personne dans des circonstances moins dramatiques certes, mais le prétendant en question se trouve être la Foudre elle-même. Dans le récit de NYAKWEZI, le père de la jeune fille a commis un meurtre et empêche sa fille de s'éloigner de la maison de peur qu'elle ne soit lynchée. Signalons ^{en passant} que le dit récit tourne au tragique sans départir de son caractère dramatique. Le récit de deux soeurs NYABWANGU (La-va-vite) et NYABUCULERE (La-toute-paisible), quant à lui, est un véritable répertoire de bonnes et mauvaises manières de jeunes filles. Mais le thème qui soutient ce morceau est bel et bien la désobéissance car les deux héroïnes sont mandées par leur père pour aller lui chercher une eau miraculeuse. En fin de compte on voit que la liste de ces récits est effectivement longue. Nous y ajouterons cependant le récit de La fille dans le sac de l'hyène, qui évoque par ailleurs le thème de la vie double sans voir la même fin, car ici l'héroïne s'est rendue coupable d'égoïsme.

La désobéissance est donc considérée comme un défaut qui coupe l'enfant de sa famille et l'expose par conséquent aux aléas du sort. Contrairement au thème de la vie double dont le traitement fait appel à la mort d'un ou de deux parents, le héros du récit centré sur la désobéissance possède les siens ou est tout simplement marié. Il concourt dans une large mesure à la dégradation de sa condition et se trouve d'autant vulnérable à l'irruption des événements merveilleux qu'il déclenche. Nous avons cité au moins deux récits dans lesquels l'interdit qui frappe le héros est lié à une faute commise par les parents. Le protagoniste est amené ainsi à payer les errements commis par autrui. La violation de l'interdit par désobéissance devient alors une condition nécessaire pour que démarrent les péripéties du récit. Mais une fois la faute accomplie, rien ne peut plus arrêter le processus qui mène le héros au loin des siens, au coeur du drame.

5.2.2. L'époux merveilleux

L'apparition du personnage de l'hyène est un des ressorts de l'intrigue qui permet à l'action de se développer. La fille prétentieuse, en refusant tous les prétendants, s'expose en fait à une telle éventualité. La duplicité de l'hyène est soulignée par son caractère merveilleux. Elle se métamorphose en jeune homme. Ce faisant, elle participe à deux natures à la fois : la nature humaine qu'elle emprunte et la nature sauvage qui est foncièrement la sienne. On aura enfin remarqué la polyvalence du personnage qui intervient dans les types de récits qu'on a analysé et adoptant des aspects différents mais complémentaires.

Dans les récits génétiques on voit l'hyène tenter en vain de nouer des relations d'amitié avec l'homme et se replier enfin sur sa condition charognard et de rôdeur (dans le récit de L'homme et l'hyène). Dans les récits dits satiriques, l'hyène se montre comme la compagne malheureuse de compère de BAKAIE. De fait, la ruse n'est pas son fort. Le présent récit exploite ces deux caractères de l'hyène. D'un côté celle-ci est informée de ce qui se passe chez les hommes et aspire à devenir leur gendre, donc leur protégé. Elle fait appel à ses vertus magiques de la métamorphose. De l'autre, l'hyène, personnage merveilleux recourt à la ruse en mettant des perles dans sa bouche pour duper la jeune fille.

L'époux animal, ayant entraîné son épouse dans la brousse, reprend sa forme première et cherche à dévorer ses victimes. L'éloignement de l'héroïne tient de deux faits : le mariage et la désobéissance. Par le mariage, la jeune fille s'engage à quitter sa famille. Ce qui est anormal ici, c'est qu'elle abandonne la famille pour une contrée lointaine, pour un monde sauvage où elle est à la merci des fauves. Aussi le drame de l'héroïne acquiert-il enfin toute son ampleur quand celle-ci découvre la vérité sur la nature animale de son mari. Le danger couru se précise et démontre l'incapacité du protagoniste de le conjurer.

L'intervention de la vieille introduit une amélioration de la situation vécue par la femme et sa soeur cadette. La vieille femme propose son aide aux filles désorientées devant l'étendue du danger qu'elles courent. Celle-ci, en tant que médiatrice, met à leur disposition des objets magiques appropriés et leur montre comment procéder pour écarter la menace qui pèse sur elles.

Même si la cadette partage le sort de sa soeur, il faut tenir en considération le rôle supplémentaire qu'elle joue dans le récit pour trouver la justification de sa présence dans la narration. En effet, c'est elle qui découvre la mascarade des hyènes, ce qui leur permet d'éviter le danger avant qu'il ne soit trop tard. Elle est donc pour beaucoup dans la bonne tournure que prennent les événements qui consacrent leur retour dans la famille.

5.2.3. La punition

La désobéissance, liée à la prétention constitue une faute qui mérite une punition comme le montre le présent récit. Outre le drame que vivent les personnages et qui peut leur servir de leçon suffisante, l'histoire est assortie d'une conclusion qui rend compte du châtement infligé aux deux filles après leur retour dans la famille : "plus personne ne voudra les épouser". Nous avons dit qu'il s'agit d'une situation stable. Les processus modificateurs de l'action consiste en une inversion des termes de deux séquences terminales. Dans la première, la fille est tellement sollicitée qu'elle refuse des prétendants, dans la dernière, elle n'est désirée par personne. La raison en est surtout que les deux personnages en question ont connu des aventures extraordinaires en côtoyant des êtres merveilleux et étranges que sont les hyènes.

Le thème de la désobéissance que stigmatisent les trois repères que nous venons de passer en revue peut être saisi à travers les différents éléments de signification qui entrent dans le cadre du récit dramatique.

Il sera donc aisé de le replacer à côté du thème précédent pour effectuer une mise au point sur la façon dont procède la narration pour exprimer les contenus de ces deux orientations thématiques du type concerné.

5.3. Le drame merveilleux

L'expression de drame merveilleux que nous introduisons après coup résume en fait les principaux aspects des récits dont nous venons d'élucider la trame événementielle. Il nous revient de pousser plus loin l'interprétation de la nature des personnages et des actions rencontrés pour comprendre le contenu exact de ce terme dont les principales données d'explicitation sont exprimées à travers les différents aspects des thèmes abordés. La qualité de drame tire sa source dans le caractère accidentel des événements du récit vis-à-vis du personnage appelé à les vivre surtout dans la logique de leur agencement. Nous connaissons cet aspect par le fait que le héros est pris dans un engrenage d'actes et de faits dont il ignore le plus souvent le fondement. La même donnée nous est fournie par le dénouement heureux que connaissent la plupart des récits s'inscrivant dans cette optique. Le merveilleux, lui, se manifeste à travers le caractère miraculeux des actions du récit et la logique qui les commande. On est tenté, à propos, des événements qui ont lieu tout au long de l'histoire relatée, de poser la question : "pourquoi cela se passe-t-il ainsi ?". Il est alors possible qu'en abordant les différents thèmes dégagés dans le sens du drame merveilleux, on puisse trouver leur contenu profond et partant, de tous les récits qui les exploitent.

Cela ne veut pas dire que nous systématiserons les divers aspects que les personnages et les actions peuvent recouvrir à l'intérieur du thème donné; nous nous bornerons surtout à poser les modalités d'expression du contenu narratif commun à tous les récits se réclamant des thèmes de la vie double et de la désobéissance. C'est donc par souci de généralité que nous avons évoqué le contexte du drame merveilleux.

Nous avons remarqué le rôle de patient que joue le protagoniste du récit. L'acte de désobéissance excepté, le héros est amené à subir tous les autres événements racontés. **Le récit ne prend cours qu'en étroit rapport avec cette qualité du protagoniste qui accepte docilement bon nombre de situations même si celles-ci ne correspondent pas à une motivation profonde de sa part.** On relève de fait, le caractère statique de la psychologie des personnages qui obéissent à des stéréotypes de sentiments, de passions et d'émotions.

Le drame ne respecte pas les données du temps et même de l'espace. Tout se passe dans un univers intériorisé qui donne aux actions le rythme même de la parole. Les événements durent le temps qu'on emploie pour les exprimer. Là encore le récit recourt aux stéréotypes pour donner un cadre aux actions et la durée aux événements. On connaît notamment les repères spatiaux tels que la forêt, la rivière, l'enclos, les champs, etc. Ces quelques jalons suffisent à donner un cadre figé aux actions du récit. L'écoulement du temps est souvent exprimé par la répétition des mêmes actions, des mêmes faits, ce qui a pour effet de créer un mouvement synchronisé entre la vie des personnages et des événements qu'ils vivent.

On notera que les récits s'étendent généralement sur une longue étape de la vie des personnages principaux (l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte). Les coordonnées du temps et du lieu, même s'ils sont stéréotypés, reconstituent un microcosme dans lequel se déroule l'histoire racontée. On a noté le fait que les récits dramatiques obéissent à une logique inhabituelle; cependant en traitant des actions fictives comme des événements réels ou vraisemblables, on a montré que le merveilleux n'échappe pas totalement à notre compréhension. Il apparaît en effet comme une vision du monde dont les normes seraient déplacées dans un sens unique. Dans le merveilleux, tout est rendu possible : c'est tout à fait normal qu'une femme mette au monde une vipère, qu'un homme dévoré soit retrouvé intact. Le recours à la magie et aux métamorphoses stigmatise cette tendance fondamentale du merveilleux de soustraire les actions du récit à la servitude de la réalité quotidienne.

C'est ainsi que le merveilleux en tant que tel abolit systématiquement le hasard. Les actions ne sont en aucun cas dues au hasard; elles se réalisent selon une forme de causalité propre en raison même des possibilités immenses qu'elles exploitent. C'est pourquoi d'ailleurs la victime du récit est entraînée par cette dimension fluide des événements tandis que l'agent semble doué d'immenses ressources d'action. Seulement le domaine des récits dramatiques n'aligne qu'un petit nombre d'actions fictives selon ses fins. M.-L. TENEZE résume clairement cette situation dans le conte merveilleux, qui est, comme nous l'avons dit, proche du type que nous analysons.

"Dans un monde où le hasard est éliminé, où entre toutes possibilités (le conte merveilleux) est assuré que se réalisera celle qui est destinée au héros, l'être humain se trouve du même coup dépossédé de ce qui est peut-être son plus grand bien : sa volonté devenue inutile, sans raison d'être"(6).

S'il en est ainsi, n'est-il pas juste de conclure en disant que le merveilleux est un ingrédient essentiel du récit dramatique ou encore que le drame est une option que rend possible l'usage des ressources du merveilleux ? Seulement, il est loisible de constater que les affabulations des récits dramatiques qui accordent une fin heureuse aux différentes histoires racontées traduisent la nostalgie d'un monde qui fait échec à notre monde réel.

"Un monde merveilleux où la valeur de l'homme triompherait, où les lois détestées seraient abolies, c'est l'enchantement et le retour au Paradis terrestre"(7).

(6) M.-L. TENEZE, "Du conte merveilleux comme genre", Arts et traditions populaires, Janv.-Sept.1970, n° 1-2-3-, p.26

(7) J.-P.BAYARD, Histoire des légendes, Paris, PUF, 1955, p.11

CHAPITRE VI

LES RECITS INITIATIQUES

Le type des récits initiatiques (1) est sans conteste celui qui aligne le plus petit nombre d'éléments dans l'ensemble du domaine narratif de la littérature orale du Rwanda. On ne saurait dire à quoi tient ce caractère quand les autres types que nous avons abordés sont déterminés par un foisonnement de récits aux multiples aspects. Cependant, il est utile de noter avant tout que cela n'enlève rien à son autonomie qui n'est aucunément mise en cause. Il constitue un type clairement défini, à nul autre réductible. Nous savons, de par l'esquisse que nous en avons fait au début de cette étude, que le contenu des récits dits initiatiques met surtout l'accent sur une somme d'épreuves que doit subir un personnage héroïque pour conquérir son statut d'initié. Cet aspect peut ne pas être absent dans des autres types, en l'occurrence des récits dramatiques, mais il est dans le cas présent, le fond essentiel sous-tendant les aventures que vit intensément le héros.

L'analyse des quelques récits relevant du type, montre que toutes les narrations sont centrées autour du thème initiatique exprimé à travers des événements d'allure fantastique. L'histoire racontée présente des situations-clés telles que la quête du héros, sa victoire et son retour dans le monde des vivants, car, verrons-nous, les aventures du récit se déroulent dans un univers sauvage et fantastique où les événements les

(1) Ces récits ne sont pas liés au contexte du culte initiatique tel qu'il est pratiqué au Rwanda. Ils n'interviennent pas au cours des rites d'initiation (Kubandwa). Ce sont des

plus inattendus, les êtres et les choses s'opposent singulièrement à la réalisation des héros sans jamais y parvenir.

Sans nous attarder outre mesure sur la présentation du type, nous allons passer à une analyse approfondie du récit-type qui nous permettra de saisir ses aspects fondamentaux ainsi que les termes dans lesquels s'exprime le thème qu'il exploite. Notons toutefois, que les narrations font souvent appel à un certain nombre de symboles que nous essaierons d'élucider dans la mesure du possible sans prétendre épuiser leurs implications. En effet, le contexte de l'initiation va de pair avec des détails symboliques dont l'interprétation à différents niveaux nécessite une élucidation ethnographique adéquate. Ce n'est donc qu'incidemment qu'on pourrait la faire intervenir au cours de notre analyse.

6.1. Le thème initiatique

Le thème initiatique exprime une quête entreprise par un héros aux qualités singulières. L'objet de la quête est investi d'une valeur particulière car il est destiné à pallier à un manque intimement ressenti par le personnage ou par son entourage. Mais l'action ne prend toute son ampleur qu'avec le déplacement du héros à la recherche de l'objet. Après maintes épreuves imposées par l'anti-héros, le protagoniste conquiert l'enjeu de sa quête en faisant appel à des

"légendes" qui ne renvoient pas à des situations réelles.

à des médiateurs et regagne son point de départ. Trois personnages dominent nettement l'ensemble des récits initiatiques. Il s'agit de RUTEGAMINSI, Le piégeur des jours, de MAGURU fils de SARWAYA et de KABWA (2). Les trois héros se partagent toutes les narrations du type en question et se distinguent surtout par leurs attributs respectifs et la nature de leur quête. RUTEGAMINSI est un piégeur habile dont le fils se rend aux Enfers pour chercher sa femme tandis que MAGURU, chasseur vélocité se rend dans la forêt pour amener la queue d'une bête fabuleuse. Quant à KABWA, fils d'une famille modeste, il accomplit des exploits de toutes sortes pour se hisser à un statut social beaucoup plus élevé.

Signalons en outre que les récits des deux premiers protagonistes connaissent des doublets exploitant toujours leurs qualités respectives. RUTEGAMINSI se rend au ciel pour descendre la pluie tandis que MAGURU s'y rend pour voler le feu. Le récit de MAGURU que nous allons analyser comporte, comme tous ces récits initiatiques un certain nombre d'épisodes destinés à mettre en valeur les difficultés inhérentes à toute initiation.

(2) Le nom de KABWA, signifie "petit chien", il traduit en fait la condition modeste du personnage. RUTEGAMINSI, littéralement piégeur des jours, désigne la qualité de prévoyance dont fait preuve le personnage du récit (ce nom vient de l'expression kwitega iminsi = prévoir pour longtemps). Quant à MAGURU fils de SARWAYA, son nom signifie "Jambes-fils du Rapide" cette désignation renvoie à la vélocité du héros dont on dit qu'il dévancait le vent et la pluie.

R13. Le chasseur et ses chiens (3)

Il était une fois un chasseur très renommé qu'aucun animal ne pouvait distancer à la course. Un jour, comme un fléau s'était abattu sur tout le pays, le roi le chargea d'aller apporter la queue d'un animal fabuleux appelé insibika (4) car cela constituait le seul remède au désastre. Les insibika étaient connus pour leur férocité et leur vélocité. Le chasseur partit. Il s'enfonça au fin fond de la forêt et arriva à l'endroit où résidaient les insibika. Comme ceux-ci étaient tous partis à la chasse, il ne trouva à leur domicile que leur vieille mère qui accepta de le cacher. Le soir, les fabuleux animaux rentrèrent et se couchèrent non sans avoir flairé une présence insolite dans leur demeure. Quand ils furent tous endormis, le chasseur sortit de sa cachette et coupa la queue d'un insibika. Tous les animaux se levèrent et le prirent en chasse. Poursuivi par la horde enragée, l'intrépide chasseur parvint à la distancer en versant sur le sentier les grains d'éleusine qu'il avait emportés sur le conseil de sa mère. Les insibika ayant fini de ramasser les dits grains, se montrèrent au moment où le chasseur avait déjà traversé la rivière où il fut rejoint par ses chiens envoyés à la secousse par sa mère. Voyant qu'il ne pouvait plus l'atteindre, l'insibika auquel il avait coupé la queue lui lança : "Va, tu verras une belle femme, tu la ramèneras chez toi et elle se changera en insibika et te dévoreras.

- Je saurai que c'est un insibika et la chasserai.
- Tu verras une jolie canne et lorsque tu l'emporteras avec toi, il se changera en insibika et te dévoreras. -
- Je le saurai et la brûlerai. - Tu verras une belle vache, tu l'élèveras et elle se changera en insibika et te dévorera. - Je le saurai et la tuerai, répliquait toujours le chasseur". Le chasseur continua sa route et apporta sa trophée au roi qui le récompensa.

(3) P. SMITH, op. cit. pp. 186-195

Le nom du chasseur est MAGURU, fils de SARWAYA (cf. note 2)

(4) Les insibika sont des animaux fabuleux semblables aux loups et qui lancent des flammes de toutes les parties de leurs corps.

Un jour, il trouva une jolie canne et voulut s'en emparer. Son chien l'avertit qu'il s'agissait sûrement du bâton dont parlait l'insibika. Le chasseur la laissa. Le lendemain, il rencontra une belle vache qu'il voulut garder. La mère lui conseilla de l'abandonner. Le jour suivant, il alla chasser. Il tua toutes les bêtes qu'il pût. Chemin faisant, il croisa une très belle fille. Il la trouva à son goût et l'épousa. A sa mère qui lui conseillait de la renvoyer, le chasseur opposa un refus catégorique.

Chaque nuit, la femme se métamorphosait en insibika et son corps lançait des flammes de toutes parts. Alors les chiens se réveillaient et quand ils se précipitaient pour la dévorer, le fabuleux animal reprenait la forme humaine. Cela dura jusqu'au moment où la mystérieuse femme devint enceinte. Elle demanda à son mari de l'accompagner dans la forêt. Elle devait lui montrer un arbre dont les branches servent à la confection des amulettes protectrices de l'enfant à naître. Avant de partir le chasseur dit à sa mère : "Le jour où une petite feuille tombera sur ta poitrine et où tu sentiras tes seins frémir, tu lâcheras mes chiens car à ce moment-là je serai en danger de mort". Quand ils furent rendus au coeur d'une grande forêt, la femme indiqua à son mari un arbre situé entre deux rivières. Le chasseur y grimpa. Comme il atteignit la cime de l'arbre, il vit sa femme se changer en insibika. Alors il arracha une petite feuille et la lâcha. Les insibika se mirent à abattre l'arbre et chaque fois qu'il allait tomber, un oiseau s'y posait et chantait : "L'arbre sur lequel se tient le Chasseur ne tombe pas; il ocille." Finalement les chiens du chasseur arrivèrent et chassèrent les insibika. Le chasseur descendit de l'arbre et se mit en route pour regagner son domicile.

A peine sortis de la forêt, les chiens abordèrent leur maître et lui dirent qu'en guise de récompense, il allait désormais partager ses repas avec eux. Le chasseur leur assura que cela était absolument impossible. Alors ses chiens se jetèrent sur le chasseur et le dévorèrent entièrement. Un petit chien maigre que les autres avaient chassé vint chercher les restes et ramassa le coeur du chasseur. Quand les chiens arrivèrent à la maison; ils dirent à la mère du chasseur que les insibika avaient déjà dévoré son fils à leur arrivée. Pour les punir, celle-ci leur refusa toute nourriture.

Les chiens souffrirent alors de la faim et devinrent très maigres. Au moment de mourir, ils se concertèrent et tentèrent de réessusciter le chasseur. Chacun vomit la partie qu'il avait avalé. Quand ils eurent tout rendu, ils constatèrent à leur dam que le coeur n'y était pas-manquait. Ils consultèrent le petit chien maigre qui consentit à le leur donner mais à condition de n'être plus méprisé par ses congénères. Le chasseur fut ainsi ressuscité et remis à sa mère.

L'action du récit du Chasseur et ses chiens possède une structure complexe. En effet, il comprend trois grands épisodes du modèle ascendant; c'est-à-dire que chacun d'entre eux part d'un état de manque pour aboutir, après modification à un état d'équilibre qui ne se stabilise totalement qu'à la fin du récit. Il est à noter que chaque rebondissement de l'intrigue a son ressort propre et revêt une signification particulière au niveau de la narration entière. En outre, les événements du récit, de par leur caractère, leur cadre et leur rythme, connaissent une dimension particulière qui les classe d'emblée dans le domaine fantastique. Les symboles et les motifs occupent une place prépondérante dans l'histoire relatée et ce n'est pas sans raison que le symbole de l'arbre occupe une place importante dans les péripéties de l'épisode central. La narration fait intervenir une multitude de personnages qui assument les rôles du récit. Il s'agit d'une constellation typique du récit initiatique qu'on aura observé nulle part ailleurs dans les récits que nous avons rencontrés jusqu'à présent.

6.1.1. Les personnages

Il se dessine à l'intérieur du récit du Chasseur et ses chiens, tout un faisceau de relations assez complexes entre les différents rôles assumés par ses personnages. Ce caractère procède du fait que les événements relatés sont liés par un fil conducteur qui se manifeste à travers le personnage central du héros autour duquel gravitent les autres acteurs qui n'ont entre eux qu'un lien très ténu. Ainsi, à côté du chasseur qui est le protagoniste du récit, on voit apparaître le destinataire dans le personnage du roi, les deux liés par l'objet désiré : la queue magique. Les autres personnages peuvent se subdiviser en deux classes : les opposants et les adjuvants.

- 1° Le chasseur : doué des qualités physiques extraordinaires (protagoniste)
- 2° Le roi : incarnation de l'ordre social (destinataire)
- 3° La mère : incarnation de la maternité et de la protection (antagoniste, destinataire, adjuvant)
- 4° Les insibika : animaux féroces et véloces d'une ambiguïté dangereuse (antagoniste)
- 5° Les chiens : adjuvants puis opposants (dernier épisode)
- 6° La vieille insihika : médiatrice et initiatrice du héros (adjuvant).
- 7° L'oiseau-mystérieux : force providentielle, protectrice du héros (destinateur adjuvant)
- 8° Les objets magiques : médiation, objets de valeur (adjuvant, objet)
- 9° L'arbre initiatique.

6.1.2. La quête

Le premier épisode du récit retrace l'histoire de la quête du héros. Le chasseur, qui est connu pour sa rapidité, est envoyé dans la forêt pour affronter sur leur propre terrain les fabuleux animaux dont la queue renferme un remède devant pallier au fléau dont souffre la société. L'exploit du protagoniste se déroule en une succession de séquences qui sont les suivantes :

- a) Désignation de l'objet;
- b) Déplacement horizontal du héros;
- c) Cueillette de l'objet;
- d) Poursuite des animaux;
- e) Retour dans la société;
- f) Récompense du héros.

La situation initiale du récit est un état de manque caractérisé. La société est victime d'un fléau qui met en cause toute son existence. Pourtant un remède existe pour enrayer ce désastre mais son acquisition s'avère difficile à réaliser. On comprend ainsi la valeur primordiale investie dans l'objet du remède dont dépend le salut de la société. L'objet de la quête est déterminé au cours d'une séance de divination. Il contient des vertus magiques aptes à remédier à la situation critique que connaît la société; c'est d'ailleurs pour cette raison que le roi y attache une grande importance.

Le héros se présente comme un agent volontaire éventuel(5) qui entreprend la tâche poussée par des mobiles de différents ordres. Il veut s'acquitter de ce qu'il considère comme une obligation. Il ne désobéit pas à son suzerain.

(5) C. BREMOND, op. cit., p. 174 et suiv.

Cette attitude se traduit en outre par sa ferme détermination lorsqu'il se décide à accomplir la tâche proposée et le refus qu'il oppose à sa mère. Le bien-fondé de ce mobile n'exclut par des mobiles d'ordre pragmatique exprimé ici en termes de récompense et qui donne du piquant aux actions assumées par le héros. Ce concours de circonstances donne en outre au héros l'occasion de démontrer ses performances et de s'affirmer comme imbattable. Nous dirons que sa renommée est ici en jeu. Mais ces divers mobiles restent secondaires par rapport à l'impératif du devoir qui incite le héros à courir un si grand danger pour mener à bien sa tâche.

Une fois que la tâche a été acceptée, l'agent ne peut plus en retarder l'exécution car de son accomplissement dépend l'amélioration de l'état de la société entière. Ainsi le chasseur entreprend une longue marche pour se rendre sur les lieux où doit s'accomplir son acte. On assiste au déplacement horizontal du protagoniste qui l'éloigne de la société et le conduit dans un univers sauvage et fabuleux. Avec le départ du chasseur s'annonce la phase importante de la réalisation de la tâche qui requiert en effet une mise en oeuvre de moyens variés. L'arrivée du personnage sur les lieux amorce la phase décisive de sa mission. Il est le plus près du danger et doit s'affronter selon les modalités qu'il s'est fixé.

L'objet désiré est détenu par des opposants d'une grande envergure qui luttent en plus pour leur intégrité car le chasseur est un agresseur qui met en péril les animaux et leur sécurité. Pour accomplir sa tâche, le héros bénéficie de la complicité de la vieille insibika qui garde la demeure des animaux, ses congénères.

Le rôle d'initiateur qu'incarne ce personnage, nous est, par ailleurs bien connu. L'exécution de la tâche nécessite l'apport de l'adjuvant qui facilite le travail de l'agent et lui montre comment procéder. C'est ainsi que la vieille insibika joue le rôle de médiateur en cachant le héros et en lui indiquant le moment propice pour passer à l'acte.

Le passage à l'acte constitue le point culminant de la séquence de la quête. On aura remarqué que le chasseur se comporte comme un voleur et que parmi les moyens utilisés la ruse occupe une large place. En effet il s'agit pour lui de s'emparer de la queue d'un animal dont la férocité est légendaire. Le chasseur menace la faune mais il est lui-même en danger de mort. En coupant la queue d'un insibika, le chasseur s'expose au plus haut point. Seulement il s'agit là d'un acte pour conquérir l'objet de ses désirs qui s'évalue dans les mêmes proportions que l'ampleur du danger couru.

Le héros parvient à obtenir l'objet de sa quête mais sa victoire n'est pas acquise pour autant car il déchaîne les animaux fabuleux qui le prennent aussitôt en chasse. Ceux-ci s'engagent à poursuivre leur agresseur pour le dévorer. Plus qu'ailleurs, les qualités du chasseur sont mises à l'épreuve. Il doit distancer tous ses poursuivants pour avoir la vie sauve. Quand le personnage se voit serré de près par les animaux en fureur, il recourt aux autres moyens dont il dispose. C'est ainsi qu'il jette des grains d'éleusine dont il a pris soin de se munir sur le conseil de sa mère. Il s'agit en fait d'objets aux vertus magiques destinés à retarder les animaux aux moeurs étranges. Ceux-ci doivent en outre pallier aux insuffisances de l'effort physique que dépense le chasseur.

Il apparaît ainsi que la mère du héros semble en savoir plus sur les moeurs de ces animaux qui manifestent un goût marqué pour les grains d'éleusine. Le héros a tendance à surestimer ses forces tandis que sa mère, en protectrice avertie qu'elle est, l'oblige à se prémunir de ces grains dont on voit le rôle qu'ils jouent en couvrant la retraite du chasseur traqué.

La poursuite s'arrête au moment où le héros se trouve hors de portée des animaux qui abandonnent leur chasse. Nous savons cependant qu'il ne s'agit que d'une partie car ceux-ci jurent de se venger. Deux éléments précipitent la défaite soudaine des assaillants. D'un côté, il y a la rivière qui semble se poser comme une limite du champ d'opération des animaux; et de l'autre côté on assiste à l'arrivée des chiens qui mettent fin à l'agressivité des animaux féroces. Le reste du trajet devant conduire le chasseur dans son pays d'origine se fait sans encombre. Le héros est alors prêt à recevoir sa récompense car il a bien rempli sa mission. Il rapporte l'objet qui a conditionné sa quête. On assiste au rétablissement de l'équilibre car le fléau est écarté.

6.1.3. L'épreuve

Si le premier épisode du récit consacre la réussite du héros dans sa quête, il n'en exprime pas moins une faille qui se situe au niveau de la promesse de vengeance qu'a préconisée l'animal dont le chasseur a coupé la queue. Le danger se révèle d'autant plus ardu que la vengeance de l'insibika promet d'être difficile à conjurer car elle est assortie d'épreuves et de pièges.

En effet les différentes formes que prend l'insibika au cours de ses métamorphoses sont autant d'épreuves que doit surmonter le héros pour éviter que la vengeance ne se réalise.

La succession des séquences de la vengeance de l'animal lésé se présente de la manière suivante :

- a) l'épreuve de la canne
- b) l'épreuve de la vache
- c) l'épreuve de la femme
- d) le retour dans la forêt
- e) la montée dans l'arbre
- f) l'attaque des insibika
- g) l'arrivée des chiens.

Nous ne nous attarderons pas sur les deux premières épreuves dont on sait qu'elles furent éloignées du héros grâce aux conseils de sa mère et de ses chiens. Seulement leur échec explique le recours à la troisième tentation à laquelle succombe le héros malgré les objurgations de sa mère.

Quand le protagoniste épouse l'insibika métamorphosée en femme, il court le plus grand danger. La femme constitue l'objet de valeur auquel ne résiste pas le héros car elle représente pour lui la fécondité qui lui fait défaut. Il obéit ainsi à des mobiles d'ordre éthique comme il l'avait fait en allant voler la queue de l'animal fabuleux.

La femme représente auprès du héros une menace permanente en raison même de sa duplicité et de son ambiguïté dangereuse. Lorsque ses tentatives de se venger sur le chasseur sont constamment contrées par les chiens, la femme recourt au simulacre de la maternité qui est une motivation suffisante pour éloigner le héros et l'amener dans l'univers sauvage, la forêt.

Le héros a comme une prémonition du péril qui l'attend et confie ses ressentiments à sa mère. Ainsi, le retour dans la forêt revêt pour le chasseur un aspect particulier, une épreuve à laquelle il ne peut se soustraire sans se renier lui-même car sa fécondité est en jeu. Mais ce faisant, il s'expose encore une fois au péril représenté par les redoutables insibika.

L'arbre sur lequel monte le héros joue un rôle de premier plan dans cet épisode car il est là à un symbolisme auquel nous reviendrons dans la suite. Cependant nous pouvons nous pencher pour le moment sur les différents événements qui se déroulent autour de cet arbre initiatique ainsi que sur ses aspects particuliers.

Le second départ du chasseur pour la forêt a également pour objet une quête. Même si celle-ci s'opère dans des circonstances autres, il est aisé de rapprocher la recherche de l'amulette pour l'enfant à naître à la course pour la conquête de l'objet magique du début : la queue de l'insibika. On n'insistera pas sur la ressemblance des deux actes : couper la queue de l'animal et couper la branche d'un arbre.

La montée sur l'arbre constitue le point culminant de cette séquence. En effet, le chasseur se trouve en danger de mort. Non seulement, il est assailli par des animaux vengeurs mais aussi il n'est pas à même de se défendre. L'intervention de l'oiseau mystérieux symbolise la force providentielle qui vient de retarder la catastrophe en protégeant le héros contre les puissances du mal. Ainsi le chasseur a le temps d'envoyer un message à sa mère. La feuille de l'arbre (figus) établit ainsi la liaison entre la mère et le fils. Quant à l'arrivée des chiens, elle constitue la phase décisive qui marque la défaite des insibika.

Si la première quête du héros était en tous points réelle, celle-ci brille par l'absence de l'objet. Elle consiste surtout en un piège tendu contre le chasseur tandis que le danger couru est, lui, réel même si l'objet désiré n'était qu'un prétexte. En fin d'analyse, l'épisode montre comment la menace représentée par les insibika fut complètement écartée, le chasseur l'emporte sur eux une victoire sans appel grâce au rôle joué par ses chiens.

6.1.4. La résurrection

Le dernier épisode s'articule autour du conflit qui oppose les chiens à leur maître. Il prend aussi l'allure d'une épreuve. En se retournant contre le chasseur, les chiens jouent le rôle d'opposant et quittent celui d'adjuvant qu'ils avaient incarné jusqu'alors. A la condition qu'ils posent, le chasseur oppose un refus catégorique. En effet ce serait être ravalé au rang de chien que de partager son repas avec les chiens. Devant une proposition aussi inconvenante, le héros préfère la mort mais en agissant ainsi il réaffirme sa supériorité sur les bêtes et ses qualités d'homme et de maître. (Dans le récit de RUTEGAMINSI, le héros s'attire le concours des animaux (serpent, taupe, mouche) tandis que MAGURU s'expose dans une large mesure à leur revanche).

Mais l'épreuve de la mort est aussi provisoire car les chiens sont condamnés à restituer la personne du chasseur. Le rôle que joue la mère est de premier ordre. C'est en effet elle qui oblige les chiens à recréer le personnage. Le héros triomphe de la mort et se réinstaure dans son statut d'homme.

6.2. Le thème initiatique et le fantastique

Le récit du chasseur et ses chiens présente des situations clés du thème initiatique qu'il multiplie par ailleurs suivant l'étendue des dimensions symboliques considérées. L'initiation est un passage qui se réalise quand le héros accomplit une tâche et sort vainqueur d'une épreuve présumée insurmontable. C'est pourquoi la quête du personnage est assimilée à une mort symbolique puisque celui-ci abandonne sa sécurité pour affronter la mort sur son propre terrain.

Contrairement aux récits dramatiques (5.1.5.), le retrait de la vie normale est assumée par le héros dans le contexte des récits initiatiques. C'est pour pallier à un manque que le protagoniste, un agent par excellence, entreprend sa recherche. Dans le récit de RUTEGALINSI, le héros se rend aux "Enfers" pour ramener sa femme. L'histoire du chasseur et ses chiens comporte en fait un triplement de séquences initiatiques, trois degrés qui aboutissent à l'initiation totale du héros.

- La conquête de la queue d'insibika donne au chasseur l'occasion de manifester sa suprématie et d'acquérir des avantages matériels (la récompense);

- Sa victoire sur les fabuleux animaux le renforce dans sa position et démontre son aptitude à assumer sa fécondité;

- Sa résurrection réaffirme son intégrité et son immortalité.

L'étape médiane qui s'effectue autour de l'arbre initiatique revêt un caractère particulier. L'arbre symbolise, comme l'ont signalé bien d'auteurs, l'intermédiaire entre la vie et la mort(6).

(6) L. HURBON, "Dialectique de la vie et de la mort autour de l'arbre dans les contes haïtiens", in Le thème de l'arbre dans les contes africains, Paris, SELAF, 16, 1969, pp.71-90.

Le récit du chasseur et ses chiens fait grand cas du couple mère-fils en réaffirmant le lien devant exister entre la mère et le fils. La mère protège son fils mais celui-ci cherche à annihiler constamment cette loi maternelle pour se réaliser d'une manière éclatante. Le héros n'a pas de père à qui s'identifier et c'est peut-être pourquoi il aspire à la paternité au risque de perdre sa vie. Ainsi le symbolisme de l'arbre peut être interprété comme une restauration d'une acceptation du lien maternel et de fait une nouvelle naissance car le héros lui-même est favorable à cette médiation.

L'éthique de l'initiation se traduit en termes de quête et d'épreuves. Le héros doit affronter la mort pour ne plus la craindre. L'initiation crée donc un être nouveau apte à vivre intensément. Mais seuls les héros, au vrai sens du terme, peuvent espérer atteindre cette mystique car sa conquête exige une force surhumaine. Les attributs et les qualités singuliers des personnages expliquent sans doute le déploiement du fantastique dans les récits initiatiques.

Les forces en présence dans le cours des événements donnent, de par leur envergure, une dimension démesurée aux actions narratives. Elles s'annoncent dès le départ par des qualités surhumaines attribuées au héros et comme il est un agent par excellence, il est appelé à les mettre en oeuvre pour accomplir les tâches les plus ardues. Les faits sont ainsi exagérés et prennent de l'ampleur au gré de l'imagination. Ces actes sont liés entre eux par une causalité profonde qui n'exclut pas le merveilleux. Seulement, le récit exploite surtout la force du personnage et les moyens qu'il met en branle. L'action fantastique se caractérise surtout par son rythme accéléré. Elle se réalise en un rien de temps et acquiert des dimensions nettement démesurées.

Les récits initiatiques jouissent des particularités qui les distinguent des autres récits ne fut-ce qu'au niveau de leur thème propre. Non seulement les personnages ont l'allure des héros mythiques mais aussi ils connaissent un destin singulier qui les range hors du commun des hommes. Les récits initiatiques sont surtout la relation d'une quête, si pas de l'immortalité, d'un sens profond à la vie. Le fantastique devient une mesure à la taille du héros et s'ajoute aux principaux aspects du type de récits considéré.

CHAPITRE VII

LES RECITS HISTORIQUES

Le propre du récit historique est, comme on l'a déjà signalé au premier chapitre, de se présenter comme une relation d'événements vécus ayant eu lieu à un moment donné de l'Histoire du Rwanda (1). Face à l'étendue de la matière et à la multiplication des thèmes traités par des récits historiques, l'analyse du type dont ils relèvent ne saurait porter sur les immenses ressources dont leurs contenus font état. C'est pourquoi nous adoptons, dans la description des aspects propres au type, une démarche qui privilégie certains contenus narratifs au dépens d'autres. Ainsi l'analyse préconisée se bornera à l'élucidation de l'aspect du contenu historique auquel on a insisté au cours du premier chapitre et qui a trait aux faits héroïques.

En effet, bon nombre de récits historiques exploitent un thème fondamental : la manifestation de plus en plus éclatante du héros. Ils immortalisent une figure remarquable entre toutes, celle du personnage historique, monarque ou guerrier, qui se distingue par sa valeur extraordinaire et ses succès retentissants à la guerre. C'est ainsi que les récits de cette catégorie ont pour cadre les nombreuses batailles qui ont opposé le Rwanda aux royaumes voisins et mettent en lumière la réalisation des conquêtes grâce à diverses campagnes et expéditions militaires.

(1) Les récits historiques jouent un grand rôle dans l'étude de l'Histoire du Rwanda. Ils renvoient d'un côté aux rois mythiques (KIGWA, KIMANUKA, KANYARWANDA, etc...) et aux rois historiques du XV^e au XX^e s. cf. J. VANSINA, De la tradition, essai de méthode historiques, Tervuren, 1961 et surtout A. KAGAME, Un abrégé de l'ethno-histoire du Rwanda, Butare, 1972

L'analyse du récit-type mettra l'accent sur les éléments essentiels du thème de l'héroïsme en dégageant les principaux motifs tant au niveau des qualités du héros historique qu'au niveau des événements relatés. Elle permettra surtout de saisir les dimensions propres de l'univers épique rwandais. Au cours de cette approche, on ne s'attardera guère sur les détails relatifs aux moeurs sociaux de l'époque à laquelle se situent les faits rapportés et qui occupent une large place dans le récit. A ce propos, A. COUPEZ nous parle du contenu des narrations historiques en ces termes :

"Il s'y présente deux types d'informations : l'un forme la trame historique; l'autre, que le récitant peut abréger ou allonger son auditoire, consiste en détails qui n'ajoutent rien aux faits, mais étalent complaisamment le mode de vie rwanda"(2)

7.1. Le thème de l'héroïsme : analyse du récit-type

Le conquérant comme le vaillant guerrier est un des personnages qui ont su accaparer l'imagination populaire. Leurs multiples exploits figurent dans de longs fragments de récits historiques au caractère épique nettement marqué. Ces narrations exaltent les hauts faits du héros, au sens fort du terme. Celui-ci y affronte des rivaux avec audace, les met en déroute et acquiert une valeur extraordinaire. Tel apparaît sans doute un preux comme RWANYONGA dont des récits nous font revivre l'histoire. Mais personne ne peut égaler en héroïsme le roi RUGANZU (^{XVII^e} s), conquérant intrépide qui s'est taillé une place de choix dans la somme des récits historiques rwandais.

Cyirima Rujugira
(2) A. COUPEZ et Th. KAMANZI, op. cit., p. 7

C'est dans ce sens que nous sommes amené à parler du thème de l'héroïsme à l'endroit des récits dont la toile de fond consiste en de sanglantes batailles et où les événements sont intensément vécus par un héros historique.

Le récit de RWANYONGA que nous résumons ici illustre parfaitement ce thème.

R14 Le récit de RWANYONGA (3)

RWANYONGA était un vaillant guerrier de la compagnie des Ingangurarugo. Un jour, il met au défi le roi RWABUGILI de tuer KABEGO, roi du Bunyabungo avant lui. RWABUGILI et ses guerriers partent en guerre le jour même tandis que RWANYONGA traîne chez lui, au désespoir de son père. Néanmoins, il se décide à partir le lendemain après avoir offert un taurillon aux esprits de ses ancêtres. RWANYONGA s'embarque et arrive au Bunyabungo au moment où les Rwandais ont déjà engagé la bataille contre l'ennemi. Il évite le combat et contourne le palais du roi KABEGO. Il saute par-dessus la palissade et va trouver KABEGO qui est assis sur son trône. Il le tue sur-le-champ et s'empare des trophées. Quand les Banyabungo voient que leur roi est mort, ils cessent de se battre et s'enfuient au-devant de l'ennemi. RWABUGILI et ses guerriers s'interrogent sur l'auteur de ce forfait et finissent par découvrir la ruse de RWANYONGA. Ainsi le roi ne parvient pas à relever le défi et garde de la rancoeur contre son sujet.

2- Comme les Banyabungo se révoltent de nouveau, RWABUGILI entreprend de lancer contre eux une expédition punitive. Cette fois, ses guerriers exigent que RWANYONGA n'en fasse pas partie. Celui-ci demande au roi la faveur de les accompagner pour observer le déroulement des combats.

Les guerriers rwandais se battent avec ardeur mais ils sont vite repoussés par les ennemis qui se rapprochent dangereusement du quartier général où se tient RWABUGILI. Celui-ci est obligé à se déplacer constamment jusqu'à ce que les plus braves des Banyabungo le serrent de près. Il se sauve en courant. RWANYONGA le suit. Il supplie RWANYONGA de le défendre et lui passe son arc et ses flèches.

(3) A.COUPEZ et Th.KAMANZI, op.cit. pp.318-327

Le récit n'apporte pas d'autres précisions sur les noms des personnages et les lieux historiques cités. Ceux-ci sont censés être connus de l'auditeur. Ainsi le Bunyabungo était un royaume

En un rien de temps, RWANYONGA tue les six Banyabungo qui les pourchassaient et, un moment où il atteint l'endroit où se tenait le quartier général, il en a déjà tué quatre-vingts. Pour une seconde fois, RWANYONGA vainc les Banyabungo et surpasse de loin ses compagnons.

- 3- L'expédition suivante est dirigée contre BYATERANA, fils de KABEGO. Quand les guerriers rwandais débarquent au Bunyabungo, BYATERANA et sa mère se sauvent et vont se cacher dans une forêt de bambous. Les guerriers razzient des vaches et des femmes et expédient le butin au Rwanda.

Non contents de ce rôle de ^{razzieurs} auquel ils se voient réduits, les plus courageux des guerriers rwandais se concertent pour ^{attaquer} BYATERANA dans sa retraite. Ils tombent dans le piège des Banyabungo qui les chargent et les taillent en pièces. Il n'en reste que quelques-uns qui ne pensent qu'à se sauver. RWANYONGA reste seul à se battre. Il se bat jusqu'à ce que toutes ses armes se brisent et il est enfin capturé par les Banyabungo qui le conduisent à leur roi, croyant qu'il s'agit du roi du Rwanda.

La mère de BYATERANA reconnaît RWANYONGA et ordonne qu'on le tue sans tarder. RWANYONGA, tant en déclamant ses éloges, propose que son bourreau lui donne un seul coup de lance. Le roi lui accorde cette dernière faveur mais auparavant il doit boire de la bière que celui-ci lui offre. Il la refuse. Le roi du Bunyabungo se fâche et déclare que le prisonnier subira un long supplice. RWANYONGA se ravise et accepte de boire. Puis, le bourreau l'exécute d'un seul coup de lance.

Quand la nouvelle de sa mort arrive au Rwanda, RWABUGILI dit : "BYATERANA a mal fait, lui qui a tué RWANYONGA avant moi. Ce roi m'aura vraiment montré sa haine de toutes les façons."

A lui seul, le cadre de l'action revêt un aspect particulier qui nous renseigne sur le propre du récit historique. En effet, la narration comporte des précisions relatives au temps et à l'espace dans lesquels se déroulent les événements rapportés. La localisation temporelle nous est donnée par la présence dans le récit des personnages historiques.

qui s'étendait à l'ouest du Rwanda (actuellement au Zaïre).
La dénomination complète du héros est RWANYONGA fils de MUGABWAIBERE.

La scène se passe sous le règne du roi KIGELI RWABUGILI, c'est-à-dire au dix-neuvième siècle (4). Quand aux repères spatiaux, ils sont déterminés par les deux royaumes en guerre : le Rwanda et le Bunyabungo. Ainsi les informations sur le cadre géographique et sur le temps permettent de situer l'histoire de RWANYONGA dans un contexte historique défini.

Le récit comporte trois épisodes nettement délimités correspondant aux différentes expéditions militaires dirigées contre le Bunyabungo et auxquelles participe le guerrier RWANYONGA. Ainsi, les événements relatés contiennent deux types de messages : l'un ayant trait aux rivalités existant entre les deux royaumes en conflit et qui sert de toile fond aux faits rapportés, et l'autre centré autour du personnage de RWANYONGA. Selon toute évidence le second contenu présente une importance déterminante par rapport au premier dans l'action du récit bien que les deux soient intimement liés. Cela traduit l'optique de l'histoire narrée qui est de stigmatiser la plaque du héros dans l'ensemble des faits présentés. Cela renvoie en outre à la manière dont le récit traite les différents éléments de son contenu en raison de la thématique de l'héroïsme comme nous allons le voir par l'analyse de ses constituants.

7.1.1. Le défi

Dans le premier épisode, RWANYONGA est présenté comme un guerrier confiant en ses moyens. Il n'hésite pas à défier son roi dont il n'ignore pas les mérites. En effet, le monarque du Rwanda jouit de l'estime de tous ses sujets et chacun sait qu'on ne peut pas le provoquer impunément.

(4) Le roi RWABUGILI est mort en 1895

Or, le héros du récit entrepasse ces mesures et veut surpasser RWABUGILI sans qu'il y soit contraint par une force extérieure. Il cherche à démontrer sa supériorité sur le roi et à acquérir une renommée plus grande par sa bravoure. L'audace du héros est surtout stigmatisée par le fait qu'il surestime sa force car il compte agir seul là où le roi doit faire appel à ses nombreux guerriers. A un autre que RWANYONGA, le monarque donnerait une correction exemplaire. Seulement le héros n'est pas un guerrier comme les autres, sa valeur est connue du roi qui s'empresse d'oeuvrer à réparer le manque occasionné par le défi de son guerrier.

RWANYONGA est un personnage vaniteux. Il provoque le roi et au lieu de prendre au sérieux les conséquences de son acte, il tergiverse et ne se presse pas pour aller sauver son honneur. Son attitude traduit sa suffisance. Elle ne manque pas de désoler le père qui craint de voir son fils battu. En laissant son concurrent prendre de l'avance sur lui, le héros escompte en tirer plus d'honneur en cas de réussite. Pourtant le personnage respecte les esprits de ses ancêtres et cherche à obtenir leur protection. Cela trahit chez lui un sentiment religieux élevé.

L'hésitation du héros ne constitue en fait qu'un leurre car celui-ci a bien "calculé son coup". Il use d'une tactique qui consiste à aller directement au but. Il fait preuve d'une audace peu commune car l'action d'aller tuer le roi **étranger** dans son palais comporte beaucoup de risques. Le comportement du personnage est en partie associée à la ruse : il invente un stratagème qui concourt à la réussite de son dessein. RWANYONGA s'affirme comme l'instigateur de la victoire finale du camp rwandais.

Mais RWABUGILI ne ressent que de l'amertume et garde de la rancune contre le héros dont la vaillance stigmatise la faiblesse du roi et de ses guerriers.

En définitive, le récit fait apparaître le héros comme une personne condamnée à réussir et ce dernier ne doute jamais de sa réussite. La guerre contre le royaume ennemi est présentée comme une compétition où s'affrontent le héros et le monarque; les autres personnages de l'histoire ne jouent qu'un rôle de figurants anonymes mais aussi de témoins car c'est par rapport à eux que se définissent les protagonistes.

7.1.2. La prouesse

Le deuxième épisode du récit consacre la prouesse de RWANYONGA. On notera surtout la façon originale dont l'occasion lui est donnée pour montrer sa vaillance. Au cours de la deuxième expédition contre les Banyabungo en révolte, RWANYONGA ne figure pas parmi l'effectif militaire dépêché. En effet, la renommée du guerrier excite la jalousie de ses compagnons. Ceux-ci l'accusent de vanité. Conscient de sa haute valeur, le héros ne sait pas rester modeste. Puisqu'il surpasse les autres guerriers, RWANYONGA ne cesse de les défier et ceux-ci croient qu'il les méprise.

C'est en fait pour le punir que ses compagnons exigent que le héros ne participe pas aux combats. Ils se vengent sur lui. Comme il aime la guerre, il obtient la faveur de les accompagner en tant que spectateur. On peut voir dans cette attitude du héros une autre forme d'afficher sa supériorité.

Il va sur le champ de bataille pour regarder se battre les autres guerriers avec comme arrière-pensée de se moquer d'eux ou de redresser la situation en cas d'échec. Et c'est cette dernière alternative qui se réalise.

Les guerriers rwandais sont battus et leur roi est en danger. Celui-ci est amené à s'enfuir en courant devant l'ennemi. Cette tournure des événements, qui n'est pas dénuée d'humour, stigmatise en fait la faiblesse du roi et de ses guerriers. Le roi se voit contraint de se contredire en donnant ses armes à RWANYONGA qui ne devait pas en avoir. C'est que la situation est devenue critique et par ce geste, le roi réaffirme la supériorité du héros. Et de fait, RWANYONGA manifeste une fois sa grandeur en prévenant la débandade et la défaite du camp rwandais.

La façon dont la narration relate la prouesse de RWANYONGA mérite d'attirer notre attention, notamment au niveau du rythme sur lequel se déroule l'action. Le récitant s'exprime en ces termes (5) :

"Yaakiir umuheto baa bandi bamukurikiye baragera kuli batandatu RWANYONG abararika h umuheto arakubit abagusha ukw ari batandatu, ati zaamuka yo reró ngutereer imbwa z abashiyirukan imbwa z abashi s ukubica. RWANYONGA yiirara mu bashi maz arabic abatwar itarat abasubiza muri yaa ntéko baahozé mó mbere, oya bagiiye kugera muu ntéko bāhozé mber anāze ku bantu bagerá kuli mirongw ināni".

"Il prend l'arc. Les hommes qui le poursuivent arrivent au nombre de six. RWANYONGA pointe l'arc sur eux et d'un coup les renverse tous les six. Il dit : "Remets-toi donc. Jevais attaquer pour toi les chiens de Shi".

(5) A. COUPEZ et Th. KAMIANZI, op.cit., pp.332-3

Cet extrait est transcrit intégralement; les notations phonétiques ne sont pas de l'orthographe courante. L'expression "chiens de Shi" traduit le mépris que les Rwandais manifestaient à l'endroit des Banyabungo.

Il met en fuite les chiens de Shí et les tue bel et bien. RWANYONGA se précipite parmi les Shí et les tue. Il les balaie et les rejette jusqu'au champ de bataille où ils étaient précédemment. Ah ! quand ils sont arrivés au champ de bataille où ils étaient précédemment il a atteint le nombre de quatre-vingts victimes".

Cette scène pittoresque se passe sur un temps accéléré; les événements se suivent avec une rapidité extrême. Cela est rendu par l'usage des verbes de mouvement comme pointer, renverser, se précipiter, balayer et rejeter. Signalons que le récitant débite la narration sur un rythme entraînant pour montrer que les actions du héros ne durent qu'un temps relativement minime.

7.1.3. La mort du héros

Le dernier épisode du récit se termine sur la mort du héros. On va voir comment celle-ci ne revêt pas un caractère tragique, bien au contraire, mais s'annonce plutôt comme une apothéose couronnant la carrière glorieuse de RWANYONGA.

Le protagoniste, dont la vaillance n'est plus mise en doute participe à une opération dirigée contre le monarque dont il a tué le père. La narration dépeint le mécontentement des guerriers à qui la fuite du roi enlève l'occasion de montrer leur savoir-faire en matière de combat. Pour ne pas rentrer insatisfaits, ils se décident à rechercher l'ennemi. Ce passage met en valeur le mépris des guerriers pour le métier de razzieur auquel ils sont momentanément réduits.

La suite des événements montre que les combattants rwandais commettent une erreur de suivre le roi en retraite car ceux-ci

tombent dans un guet-apens et sont battus. La figure de RWANYONGA réapparaît sur la scène. Il refuse de se rendre et se bat jusqu'à ses dernières ressources. Lui qui fut toujours un fléau pour les Banyabungo finit par être capturé et fait prisonnier. Si les ennemis s'emparent de lui, ce n'est pas parce qu'ils ^{le} surpassent en vaillance mais plutôt à cause de leur nombre. Jusqu'au bout, il resta un preux et par sa ferme volonté, il n'a pas voulu fuir devant l'ennemi, même si la logique des faits voulait qu'il batte en retraite.

Quand l'ennemi s'acharne à le capturer vivant, il croit qu'il s'agit du roi du Rwanda, du fait de son sens élevé de l'honneur et de son intrépidité. RWANYONGA s'est ainsi hissé au statut de roi car des étrangers le prennent pour un monarque. En effet, la fin de l'histoire du héros le montre sous ses plus beaux jours car elle revêt un aspect grandiose et marqué le sommet auquel est rendu le vaillant guerrier.

La mort n'effraie pas RWANYONGA, elle attise plutôt son orgueil. Il cherche à mourir comme il a vécu : en homme d'une grande noblesse. C'est là la signification profonde du coup de lance qu'il réclame. Ainsi le dénouement du récit ne se prête pas à être interprétée comme une fin tragique mais comme un assouvissement du **désir** d'héroïsme qu'avait toujours manifesté le héros.

7.2. Traits généraux du thème

Les récits historiques exploitant le thème de l'héroïsme présentent^{nt} un aspect épique certain dans la mesure où ils célèbrent, comme les épopées, des hauts faits. C'est ainsi que le terme de narration épique convient parfaitement à la description de leur caractère propre. Ce dernier apparaît surtout au niveau de l'expression des événements et des actes héroïques qu'ils font intervenir. Il est lié à certains traits particuliers du thème de l'héroïsme que nous allons élucider à la lumière du récit-type.

7.2.1. Le personnage héroïque

Le protagoniste de la narration épique est doué de qualités extraordinaires; tel que le dépeint le récit, il tend à être plus puissant que nature. Ainsi RWANYONGA éclipse les autres guerriers par sa force et sa bravoure. Il peut affronter et vaincre une multitude d'ennemis. Le conquérant, lui, s'illustre comme un fameux stratège qui bat les rois étrangers par le recours à une tactique et une attaque bien orchestrées. Dans le récit de RUGANZU, le héros déploie un talent inépuisable pour annexer les royaumes voisins du sien. Dans une de ses campagnes militaires, il se rend dans un pays ennemi en se faisant passer pour un berger. Il l'espionne et finit par en tuer le roi (6).

Cette dimension du héros est absente des récits historiques dont les protagonistes ne sont pas des combattants, à fortiori,

(6) RUGANZU NDOLI porte aussi le nom élogieux de "CYITATIRE cya MUTABAZI", ce qui signifie "Celui qui est son propre espion, fils du Sauveur". Le roi en question est NZIRA du Bugara (anciennement situé au Nord du Rwanda actuel)

les rois historiques qui n'ont effectué aucune conquête ou qui ont été battus. Il en est de même pour des personnages féminins comme MATAMA, fille de BIGEGA et BWIZA, fille de MASHIRA.

Par sa valeur, le héros tend ainsi à échapper aux vicissitudes de la vie commune. Il cherche à se soustraire aux normes réglant la bonne marche de la société. Il ne respecte pas l'autorité comme RWANYONGA ou ne cesse de conquérir des royaumes comme le fait RUGANZU. Le personnage héroïque éprouve le besoin de s'affirmer et de se montrer imbattable. Son désir de gloire provoque des rivalités entre lui et ses concurrents. A ce propos, le langage que tient RWABUGILI en apprenant la nouvelle de la mort de RWANYONGA est très probant. Cela montre que le héros représente un danger réel pour le pouvoir politique du roi, qu'il peut d'ailleurs usurper en raison de son prestige.

La révolte du protagoniste des narrations épiques est parfois partagée par d'autres acteurs des récits historiques. Ainsi, RYANGOMBE, qui est un personnage mystique, attaque l'aristocratie et conteste le pouvoir en place; un récit rapporte qu'il s'est heurté à RUGANZU. De même, BWIZA, fille de MASHIRA est une jeune fille qui se révolte contre la loi parentale et outrepassé les impératifs de la "raison d'état"(7), elle refuse d'épouser le roi du Burundi à qui elle était destinée.

Ces différentes qualités que le personnage héroïque manifeste tout au long de la narration épique trouve leur large expression à travers les exploits qui jalonnent la carrière glorieuse du héros et fascinent ceux qui en font le récit.

(7) Certains dramaturges contemporains composent des pièces où ils mettent en scène des héros historiques. Ainsi Raison d'état de J. NTIRUSEWA s'inspire de l'histoire de la princesse ROBWA soeur de RUGANZU Ier BWIMBA (XV^e s.).

7.2.2. La geste du héros

Par geste on entend la relation des prouesses d'un même héros. Cette notion s'applique parfaitement à nos narrations épiques. Celles-ci visent à exalter le courage et la grandeur du personnage héroïque. Elles recourent à des procédés d'expression dont les principaux ont été dégagés par P. SELLIER dans son étude sur la littérature épique (8). Nous pouvons citer entre autres "l'agrandissement, le merveilleux et le scuffle épiques".

Les faits rapportés par le récit sont amplifiés par l'imagination et subissent des transformations diverses dans le sens de l'embellissement et de la transfiguration. Le héros accomplit des exploits quasi surhumains. Il s'illustre par son intrépidité et sa facilité à surmonter les plus graves dangers. Le récit de RWANYONGA nous fournit trois exemples de l'agrandissement épique. Ce sont des actions telles que tuer KABEGO sur son trône, tuer quatre-vingts ennemis en si peu de temps et battre seul contre une multitude d'assailants.

L'amplification des actions des héros peut conduire dans certains cas au merveilleux. Le personnage principal de la narration épique n'est pas seulement un homme aux qualités exceptionnelles ou un protégé du Dieu, il procède lui-même de l'univers supra-humain : il accomplit des actes de démiurge. Dans le récit historique sur l'origine du lac Kivu, on voit RUGANZU s'attaquer à ce débordement qui menace d'engloutir son pays et lui imposer des limites géographiques très strictes.

(8) op.cit., p. 24 et suiv.

L'histoire du héros est racontée à un débit rapide qui met en valeur l'action et son mouvement. Elle accuse les contrastes car le héros s'oppose radicalement aux autres personnages dont la lâcheté renforce ses hauts faits et sa bravoure.

7.2.3. Le destin du héros

Le récit maintient la réalité humaine du héros; il est soumis à la condition de tous les hommes dont il n'arrive pas à se dégager. Cet aspect est sans doute caractéristique du récit historique dont la narration épique ne constitue qu'une forme poussée à l'extrême. Il renvoie à la tendance commune des personnages de s'élever au-dessus des vicissitudes de la vie et à l'évidence que leur destinée est liée à une causalité profonde dont elle ne peut pas départir. Ainsi se présentent les histoires de RWANYONGA, de RUGANZU, de RYANGOMBE et les autres.

Mais la tentative des héros historiques n'est pas vaine puisqu'elle montre le niveau atteint par un homme dévoué à une cause déterminée car les événements rapportés se caractérisent par une dimension nationale. Aussi la fin du récit, même s'elle débouche sur la mort du héros, ne revêt pas un caractère tragique. En effet, le tragique est absent de la vie des héros. Cela ne veut pas dire qu'ils ne souffrent pas : les scènes pathétiques abondent; mais l'auditeur ne ressent pas ce sentiment atterré que cause le vrai tragique puisque le protagoniste accomplit une oeuvre dont l'issue est connue d'avance. Cet aspect de la destinée des héros renvoie à l'éthique du guerrier en général. Celui-ci connaît des hauts et des bas tout au long de sa carrière glorieuse dont la fin est souvent considérée comme une apothèse.

CONCLUSION

Au terme de l'étude du genre narratif de la littérature orale du Rwanda, nous pouvons estimer notre objectif atteint puisqu'il nous est maintenant possible de concevoir avec netteté le système que forme l'ensemble des modèles typologiques que nous avons envisagés à travers l'étendue de la matière traitée. C'est aussi un impératif d'ordre logique que de dégager des données de synthèse après une approche qui se voulait analytique. Cela permet de dépasser une vision fragmentaire du domaine pour en acquérir une vue de plus en plus globale. Aussi allons-nous conclure notre étude en considérant l'organisation interne des types^{ainsi} que les limites de l'outil méthodologique mis en oeuvre pour l'élucider.

Le système des types de récits est un pôle de signification qui fait prévaloir un modèle d'expression à dimensions multiples. Celui-ci rend compte de la spécificité des éléments mais aussi du réseau d'interactions qu'on découvre à travers leurs relations mutuelles. De là, nous constatons que chaque type constitue une entité globale, qui, dans les contenus narratifs qu'il couvre, se présente comme une formulation verbale d'une orientation conceptuelle et thématique donnée. Une telle perception du modèle est rendu possible par l'usage d'un critère aussi englobant que celui du contenu des récits qui rend possible la saisie des caractères généraux démarquant un type défini.

Nous avons ainsi dégagé cinq types de narrations à travers lesquels on décèle des modalités d'expression caractéristiques.

1° Le type des récits génétiques se caractérise par des contenus narratifs d'allure métaphysique qui font souvent appel au surnaturel pour statuer sur la part de la fatalité au niveau de l'origine des phénomènes couramment observés ou s'appuient sur des démonstrations d'une logique fermée sur elle-même pour déboucher sur une éthique en posant les normes des relations sociales harmonieuses.

2° Le type des récits satiriques comprend des narrations animées d'intentions critiques. L'individu y est vu à travers son caractère propre, toujours avec cette note de fatalité qui colore la destinée des hommes. Les rapports entre des individus sont dépeints dans des situations destinées à mettre en valeur des contrastes existant entre de différentes conduites sociales. Le système d'oppositions qu'ils stigmatisent dénotent des points forts et des points faibles d'un comportement donné.

3° Le type des récits dramatiques exprime sur un mode lyrique les malheurs qui s'abattent sur des personnages traversant des périodes critiques telles que la naissance et le mariage. Le contenu narratif dont l'action se situe dans un univers fictif où tout est possible accorde au drame un dénouement heureux où se résolvent les contradictions sous-jacentes à la situation développée ou transposée sur les plans symbolique et merveilleux.

4° Le type des récits initiatiques expose des situations-clés où des personnages aux qualités surhumaines triomphent sur la puissance de la mort en surmontant l'épreuve de l'initiation. Les événements du récit se déroulent dans un monde fantastique où les faits acquièrent une dimension symbolique qui donne leur signification aux aventures du héros.

5° Le type des récits historiques qui suppose des événements vécus revêt plusieurs significations dont certaines ont trait aux chroniques des époques lointaines tandis que d'autres mettent en lumière des contenus épiques où la rêverie héroïque prend le pas sur la réalité des faits rapportés.

Les différents types que nous avons décelés à travers la matière des récits traditionnels gardent leur autonomie tout en étant solidaires à la totalité du système dans la mesure ils entretiennent des rapports de contraste et sont tenus à s'exclure mutuellement.

La part accordée à chaque type au cours de la démarche analytique stigmatise le souci constant de remonter à l'essence de chacun des modèles du système en mettant en valeur ses caractères dominants. Il va sans dire que nous avons opéré une sélection des différents traits typologiques possibles pour laisser de côté ceux qui ne résistent pas à un examen empirique et ne se justifient pas dans l'ensemble des éléments du type. De même avons-nous laissé inexplorés des critères stylistiques liés à l'énormé des contenus narratifs puisque ceux-ci échappaient à notre approche visant à dégager les liens possibles dans les significations des récits. Le type ne saurait être considéré comme un aspect formel dans la mesure où sa définition repose sur une postulation d'ordre sémantique.

En matière d'analyse des types de récits, on remarque une certaine inadéquation entre l'essence des narrations et les catégories cognitives mises en oeuvre en vue de sa description. En effet, le discours littéraire ne se laisse pas décrire avec précision, il faut tenir compte de la résistance des matériaux

pour donner ses justes limites à une approche destinée à leur appréhension, fut-elle globale. C'est ainsi que l'on doit souligner le fait que l'exposition et la démonstration ne sont guère superposables. Le recours à des exemples concrets a été préconisé pour corriger le décalage remarqué entre l'existence du type et le mode de définition utilisé. Nous avons notamment constaté que les concepts du modèle typologique tendent à se réclamer d'un système propre, indépendamment de toutes les considérations méthodologiques déployées pour démontrer leur spécificité. Cela influence naturellement sur la démarche déductive dans son ensemble. Il n'est pas toujours possible d'élucider une donnée avant de l'avoir cernée, ce qui donne une certaine circularité aux conclusions sur lesquelles on aboutit en fin d'analyse. C'est pourquoi l'étude des traditions populaires en général, celle des récits en particulier, exige une certaine perspicacité de la part du critique pour saisir de multiples difficultés qu'elle soulève.

Certes de nombreuses tentatives de classification des récits ont été envisagées, notamment celles qui sont centrées autour de la catégorie du genre. V. PROPP note toutefois que "chaque chercheur qui déclare effectuer la classification selon le schéma proposé opère en fait autrement"⁽¹⁾. Nous avons voulu éviter cet écueil en restant le plus près possible du modèle de départ et nous pliant parfois aux contraintes imposées par la matière à décrire. C'est à ce prix surtout que notre approche du genre narratif peut se prévaloir de clarté et de précision quant aux résultats obtenus.

Seulement, on ne saurait passer sous silence l'obstacle auquel se heurte la systématisation des traits relatifs à l'ensemble des récits. Il faut ainsi tenir en compte des risques d'incompréhension occasionnés par l'emploi des termes de

(1) op.cit., p.13

référence et d'analyse plutôt mal définis et qui contiennent à l'être malgré l'usage fréquent qu'en font ceux qui écrivent sur des traditions populaires. Ceci est valable pour des termes comme personnage, action, motif et thème dont on est guère parvenu à définir avec précision.

L'approche typologique du récit constitue certes un pas décisif dans l'étude de la littérature orale narrative mais elle ne fait qu'ouvrir la voie à une description de plus en plus approfondie du domaine. En effet on ne saurait nier l'importance d'une classification apte à rendre compte de l'étendue d'une réalité complexe. Seulement, cette vue ne doit pas offusquer l'ampleur du champ de recherche que constitue le récit populaire rwandais. La nécessité d'une approche à dimensions multiples devant mettre en lumière la réalité des phénomènes que comportent la matière des traditions orales se fait de plus en plus sentir. Ainsi, les études systématiques que nous souhaitons ^{voir} entreprendre seraient centrées en grande ~~partie~~ sur l'analyse des récits dans leur intégralité. Celle-ci devra mettre en rapport le style oral et le message narratif dont il forme le code concret et cela dans un contexte proprement littéraire avant d'envisager l'exploitation de la littérature orale comme un fait ethnographique, linguistique ou autre. Ainsi seulement pourrons-nous voir s'ouvrir à notre connaissance un domaine dont ce modeste travail n'a fait qu'entre-voir les richesses.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Sur le récit populaire au Rwanda

- AURELIEN, F., Fables et légendes du Rwanda-Urundi, Astrida, Groupe Scolaire, 1959, 54 p.
- BIGIRUMWAMI, A., - Imigani miremire, Nyundo, 1971, V + 362 p.
- Ibitekerezo, indilimbo, imbyino, ibihozo, amahanba, ibiganiro, Nyundo, 1972, 256 p.
- COUPEZ, A. et KAMANZI T., - Récits historiques rwanda, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1962, 327 p. + 1 carte.
- Littérature de cour au Rwanda, Oxford, Clarendon Press, 1970, ix + 287 p. + cartes.
- HUREL, E., De la poésie chez les primitifs, ou contes, fables, récits et proverbes du Rwanda, Bruxelles, Ed. Goemaere, 1922, VI + 260 p.
- KAGAME, A., - La poésie dynastique au Rwanda, Bruxelles, Institut Royal Colonial Belge, XXII-1, 1951, 240 p.
- Introduction aux grands genres lyriques de l'ancien Rwanda, Butare, Editions Universitaires du Rwanda, 1969, 332 p.
- Un abrégé d'ethnohistoire du Rwanda, Butare, Editions Universitaires du Rwanda, 1972, 286 p.
- SMITH, P., - " Des genres et des formes", Poétique, 19, Sept. 1974, p. 294-312.
- Le récit populaire au Rwanda, coll. "Classiques africains", Paris, A. Colin, 1975, 432 p. + 1 carte.

- VANSINA, J., De la tradition orale, essai de méthode historique,
Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1961,
XX - Igitabu cy'amasomo ("Le livre de leçons"), n°45,
Astrida, 1942, 50 p.
XX - Tunenye gusoma neza ("Livre de lecture"), Umwaka wa
kane, s.l., n.d., n.éd. 93 p.

2. Sur les traditions populaires : étude et critique

- ALEXANDRE, P., "De l'oralité à l'écriture : sur un exemple
camerounais", Etudes françaises, n°12/1-2, avr.1976,
p.71-78
- BAYARD, J.P., Histoires des légendes, Paris, Presses Universitaires
de France, 1955, 127 p.
- BREMOND, C., - "Logique des possibles narratifs", Communications,
8, 1966
- Logique du récit, coll."Poétique", Paris, Seuil,
1973, 350 p.
- BOURNEUF, R. et OUELLET, R., L'Univers du roman, 2è éd., coll.
"SUP", Paris, Presses Universitaires de France,
1975, 246 p.
- CALAME-GRIAULE, G., "Pour une étude ethnolinguistique des
littératures orales africaines" Langages, 18 juin 1978
p.22-47.
- Ed. Le thème de l'arbre dans les contes africains,
Paris, Bibliothèque de la SELAF, 16, 1970, 94 p.
- Communications - Numéro 4, Recherches sémiologiques (articles
de BREMOND, BARTHÉS, TOROROV)
- Numéro 8, L'analyse structurale du récit (articles
de BARTHÉS, GREIMAS, BREMOND).

- DAN-BEN, A., "Genres populaires et catégories analytiques"
Poétique, 19, sept.1974, p.265-293
- DUCROT, O. et TODOROV, T., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, 470 p.
- DUMEZIL, G., Mythe et épopée, Paris, Gallimard, t.1. 1968, 657 p;
t.3.1973, 366 p.
- ELIADE, M. - "Littérature orale" in Histoires des littératures,
(Queneau, R., éd.) Vol.I., Paris, Gallimard, 1956, p.3-26
- Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963, 247 p.
- GOROG-KARADY, V., Noirs et Blancs, leur image dans la littérature orale africaine, coll. "Langues et civilisations à tradition orale" n°23, Paris, SELAF, 1976, 427 p.
- GRETTAS, A.J., - Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, 262p.
- "Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur", Langages, 31, sept.1973, p.13-35
- HAMON, P. - "Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit", Le français moderne, n°3, juil.1972, p.200-221
- "Analyse du récit : éléments pour un lexique", Le français moderne, n°2, avr.1974, p.133-154.
- HOUIS, H., Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire,
col. "SUP", Paris, Presses Universitaires de France, 1971, 232.
p.
- PAULME, D. - La mère dévorante, essai de morphologie des contes africains, Paris, Gallimard, 1976, 321 p.
- Ed., "Littérature et folklore africain", Cahiers d'Etudes Africaines, n°30, vol.8, 2, 1968.

- PAULME, D. et SEYDOU, C., Les contes des "Alliés animaux" dans l'ouest-africain", Cahiers d'Etudes Africaines, n°45, vol.12, 1972, p.76-108
- POETIQUE, Les genres de la littérature populaires, n°19, 1974, 124 p. (les articles de DAN-BEN, SMITH, MATHIEU, LARIVAILLE)
- Propp., V., Morphologie du conte suivi de Meletinski, E., Analyse structurale et typologique du conte, coll. "Poétique", Paris, Seuil, 1970, 254 p.
- SELLIER, P., Le mythe du héros, ou le désir d'être dieu, coll. "Thématique", Paris, Bordas, 1970, 208 p.
- SENGHOR, L.S. Préface aux Nouveaux contes d'Amadou Koumba, de Diop, B., Paris, Présence Africaine, 1958.
- TENEZE, M.L. -"Du conte merveilleux comme genre" Arts et traditions populaires, n° 1-2-3, janv-sept.1970, p.16-26
-"Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte", Annales. Economie, Société, Civilisations n°24, 1969, p.1108-1117
- TODOROV, T. "La grammaire du récit", Langages, 12, déc.1968, p.91-105

ANNEXE

TITRES DES RECITS DU CORPUS PAR TYPES (*)

A. Récits génétiques

1. Le chien et le léopard
2. Le coq et le milan
3. La femme à la conquête du "surpassement"
4. GAKIHA et IKUMUZI
5. L'homme et l'hyène
6. L'homme et le rat
7. L'origine de l'inégalité
8. L'origine de la mort
9. L'origine de la tristesse
10. Le roi du Bwidishyi

B. Récits satiriques

11. BAGABOBARABONA
12. Le bouc et l'hyène
13. BWENGE
14. CACANA
15. Les deux malins
16. Une fortune enchantée et la cupidité de la femme
17. IKWUNGELI
18. NYIRA RUNYONGA
19. RUBAZA
20. RUMINYUZA
21. Les ruses de BAKAME
22. SEBWUGUGU
23. SEMUHANUKA
24. SERUGARUKIRAFIZI
25. Le voleur

C. Récits dramatiques

26. L'enfant au côté pourri
27. L'enfant fabriqué
28. L'enfant-vipère
29. La fiancée du roi
30. La fille dans la baratte
31. La fille dans le sac de l'hyène
32. La fille prétentieuse
33. MUYANDA et MUNYANA
34. MISEKE ya NYAKWISABA
35. NYAKWEZI
36. NYABWANGU et NYABUCELERE
37. NYANGOMA ya NYABAMI
38. NTUNDA ya RUYENZI

D. Récits initiatiques

39. Le chasseur et ses chiens
40. GAHIGI
41. L'enfant terrible
42. Le piéteur des jours

E. Récits historiques

43. BWIZA bwa MASHIRA
44. GIHANGA
45. KAVUNA
46. MATAMA ya BIGEGA
47. NGOMA ya SACYEGA
48. RUGANZU
49. RWANYONGA
50. RYANGOMBE

(*) Cinquante titres seulement figurent dans cette annexe et ont été pour la plupart cités dans notre étude. Ces titres, les noms propres surtout, sont repris des recueils cités.

Table des récits

	PAGE
R1.....	53
R2.....	66
R3.....	68
R4.....	71
R5.....	78
R6.....	82
R7.....	86
R8.....	92
R9.....	95
R10.....	99
R11.....	104
R12.....	113
R13.....	127
R14.....	143

TABLE DES MATIERES

	Page
Avant-propos	
0. INTRODUCTION	1
0.1. Objet et limites du travail.....	1
0.2. Intérêt du sujet.....	3
0.3. Méthodes d'approche.....	4
0.4. Composition du corpus.....	6
CHAPITRE I : DU GENRE AU TYPE.....	10
1.1. Les genres narratifs.....	12
1.1.1. Le système rwandais.....	13
a) Ibitekerezo.....	14
b) Imigani.....	14
c) Résumé des critères retenus.....	15
1.1.2. Le point de vue d'un critique.....	19
a) Les apologues.....	20
b) Les contes.....	22
c) Les légendes.....	23
1.2. Les types de récits.....	27
1.2.1. Le genre et le type.....	27
1.2.2. Un critère essentiel : Le contenu.....	28
1.2.3. La détermination des types.....	31
Type A. Le récit génétique.....	32
Type B. Le récit satirique.....	34
Type C. Le récit dramatique.....	36
Type D. Le récit initiatique.....	37
Type E. Le récit historique.....	38
CHAPITRE II. LES TRAITS CONSTITUTIFS DU TYPE.....	42
2.1. Le thème du récit.....	42

	PAGE
2.2. Le personnage et ses rôles.....	43
2.2.1. La dénomination des personnages.....	44
2.2.2. La vision anthromorphe.....	46
2.2.3. Les rôles narratifs.....	47
2.3. L'action et l'intrigue.....	49
CHAPITRE III. LES RECITS GENETIQUES.....	56
3.1. Le thème de l'origine de la mort.....	57
3.2. Les particularités animales.....	65
3.3. Les rapports entre l'homme et l'animal.....	68
3.4. Les rapports sociaux.....	70
3.5. Synthèse des thèmes traités.....	74
CHAPITRE IV. LES RECITS SATIRIQUES.....	75
4.1. Les caractères individuels.....	76
4.1.1. Le thème de l'impulsivité.....	77
4.1.2. Le thème de l'affairisme.....	81
4.1.3. Le thème de la cupidité.....	86
4.2. Les comportements sociaux.....	90
4.2.1. Le thème du mensonge.....	91
4.2.2. Le thème de la ruse.....	95
4.2.3. Le thème du vol.....	98
4.3. La satire des caractères et des moeurs.....	101
CHAPITRE V. LES RECITS DRAMATIQUES.....	102
5.1. Le thème de la vie double.....	103
5.1.1. Le héros.....	106
5.1.2. La séquence de l'interdit.....	107
5.1.3. La séquence de la disparition.....	107
5.1.4. La séquence du mariage.....	108
5.1.5. La mort symbolique.....	109

	PAGE
5.1.6. Le retour à la vie.....	111
5.2. Le thème de la désobéissance.....	112
5.2.1. La désobéissance.....	116
5.2.2. L'époux merveilleux.....	117
5.2.3. La punition.....	119
5.3. Le drame merveilleux.....	120
CHAPITRE VI. LES RECITS INITIATIQUES.....	124
6.1. Le thème initiatique.....	125
6.1.1. Les personnages.....	130
6.1.2. La quête.....	131
6.1.3. L'épreuve.....	134
6.1.4. La résurrection.....	137
6.2. Le thème initiatique et le fantastique.....	138
CHAPITRE VII. LES RECITS HISTORIQUES.....	141
7.1. Le thème de l'héroïsme : analyse du récit-type	142
7.1.1. Le défi.....	145
7.1.2. La prouesse.....	147
7.1.3. La mort du héros.....	149
7.2. Les traits généraux du thème.....	151
7.2.1. Le personnage héroïque.....	151
7.2.2. La geste du héros.....	153
7.2.3. Le destin du héros.....	154
CONCLUSION	155
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	160
ANNEXE : TITRES DES RECITS DU CORPUS PAR TYPES....	164
TABLE DES RECITS.....	166