



BABEL CONTES

COUVENT DES CORDELIERS
DU 20 SEPTEMBRE AU 22 OCTOBRE 2000

اس
ἄπολογος
בא'בע מעשה
παράμυθια
落語
كباب

BABEL CONTES

Première réalisation du Festival d'Automne à Paris dans le domaine du conte, ce cycle de cinq semaines réunit des conteurs de quinze pays : chacun raconte, à sa manière et dans sa langue, les mythes, les épopées, la vie quotidienne. L'espace, dans l'ancien réfectoire du Couvent des Cordeliers, est défini pour que soient entendus, en même temps que les récits, le grain de la voix et la musique des langues.

du mercredi 20 au dimanche 24 septembre

OSTÂD TORABY, Téhéran/Iran, langue persane
LOLIA POMARE, Île San Andres/Colombie, langue créole
MANIA MARATOU, Athènes/Grèce, langue grecque

du mercredi 27 septembre au dimanche 1^{er} octobre

MENDY CAHAN, Jérusalem/Israël, langues yiddish et français
CAT WEATHERILL, Pays de Galles/Grande-Bretagne, langue anglaise
YANAGIYA SANKYO, Tokyo/Japon, style rakugo, en japonais

du mercredi 4 au dimanche 8 octobre

SERGE BAZAS, Fort de France/Martinique, langues créole et française
NOMSA MDLALOSE, Johannesburg/Afrique du Sud, langues zulu et anglaise
ANTE MIKKEL GAUP, Kautokeino/Norvège, langue sami

du mercredi 11 au dimanche 15 octobre

RANGIMOANA TAYLOR, Wellington/Nouvelle Zélande, langue maori
JESUS URBANO, Ayacucho/Pérou, langue quechua
MARC MATTHEWS, Guyane/Londres, langues créole et anglaise

du mercredi 18 au dimanche 22 octobre

BINDA NGAZOLO, Côte d'Ivoire/Cameroun, langues béti et française
MOHAMED BARIZ, Marrakech/Maroc, langue arabe
WU JUNYU, Shanghai/Chine, en mandarin et langue de Suzhou

Du mercredi au samedi à 19h30 ; le dimanche à 16 heures.
La trame des récits, en français, est projetée en fond de scène.

Conseiller artistique, Muriel Bloch / Scénographie, Jean-Louis Boissier et Alain Cieutat/AHA

En association avec la Fondation de France
Avec le concours de Minneapolis Foundation/HenPhil Pillsbury Fund, d'Air France, d'Arte
du Département des Affaires Internationales du Ministère de la Culture et de la Communication
et du Conseil régional d'Île de France
Manifestation du Programme 2000 en France
Avec le soutien de l'Association du Couvent des Cordeliers

AIR FRANCE

FONDATION
DE FRANCE

S O M M A I R E

Raconter *Babel Contes*
Muriel Bloch, Joséphine Markovits page 5

La Maîtrise et le Partage
Georges Banu page 5

Le Dispositif scénique
Jean-Louis Boissier/Alain Cieutat page 7

Écouter conter
Violaine Anger pages 9-10

Babel pluriel
Peter Szendy page 11

Conteurs, répertoire, portraits, langues

Les langues créoles page 12

Lolia Pomare page 13

Ostâd Toraby page 14

Mania Maratou page 15

Mendy Cahan page 16

Cat Weatherill page 17

Yanagiya Sankyo page 18

Serge Bazas page 19

Nomsa Mdlalose page 20

Ante Mikkel Gaup page 21

Rangimoana Taylor page 22

Jesus Urbano page 23

Marc Matthews page 24

Binda Ngazolo page 25

Mohamed Bariz page 26

Wu Junyu page 27

Textes sur les langues écrits par Cyril Veken
Portrait d'Ostâd Toraby et histoire du conte en Iran
d'après un texte de Farrokh Gaffary
Texte sur Mohamed Bariz d'après Aziz Hilal
Portraits et répertoires des conteurs d'après des
textes d'Olivier Leymarie
Coordination : Muriel Bloch, Joséphine Markovits

Le Festival d'Automne à Paris remercie :

La Comédie-Française et Le Parc de La Villette
Claudia Balarin, Ramon Mujica, Jacques Peigné (Lima)
Ben Haggarty (Londres)
Martine Jullien (Paris)
Jean Kalman (Paris)
Michèle Kokosowski (Paris)
Rachel Korkhidi (Jérusalem)
Hadrien Laroche (Tel Aviv)
Alain Millot (Bogota)
Anastassia Milonopoulou (Paris)
Gcina Mlophe (Johannesbourg)
Emmanuelle de Montgazon (Tokyo)
Abbi Patrix, Pépito Mateo (Paris)
Laura Simms (New York)
Leif Stinnerbom (Suède)
Guillaume Soulard (Nouméa)
Renée Van Dijk, Paul Middellijn (Rotterdam)
Victor Viviescas (Bogota)
Anthony Wallis (Sydney)
Guy-Noël, conseiller pour l'acoustique

Le Festival d'Automne à Paris est une association
subventionnée par le Ministère de la Culture et de
la Communication et la Ville de Paris
Président, André Bénard
Directeur général, Alain Crombecque
Réalisation de *Babel Contes*, Joséphine Markovits
Coordination de production, Patrick Lecoq
Accueil et traduction, Jean-Marie Fégly
Régie, Zimuth
Lumières, Gilles Bottachi

En partenariat avec France Culture
Diffusion le 24 décembre 2000, de 14h00 à 16h00



BABEL CONTES EN ÎLE-DE-FRANCE



Chevilly-Larue, La Maison du Conte

26 septembre, Lolia Pomare

3 octobre, Cat Weatherill

10 octobre, Serge Bazas

17 octobre, Marc Matthews

24 octobre, Binda Ngazolo

Aulnay-sous-Bois, Espace Jacques Prévert

12 octobre, Serge Bazas

Brétigny-sur-Orge, Espace Jules Verne

10 octobre, Nomsa Mdlalose

et Ante Mikkel Gaup

11 octobre, Serge Bazas

15 octobre, Binda Ngazolo

17 octobre, Rangimoana Taylor

Le Blanc-Mesnil, Forum Culturel

13 octobre, Nomsa Mdlalose et Binda Ngazolo

RACONTER *BABEL CONTES*

EDITORIAL

MURIEL BLOCH, JOSÉPHINE MARKOVITS

Quinze conteurs, hommes et femmes remarquables, sont réunis au Couvent des Cordeliers. Ils vont partager avec le public, leurs récits, contes, mythes et épopées. Ils sont conteurs professionnels, ou simplement de ceux qui savent transmettre une riche mémoire dans un cadre restreint, voire familial.

L'art de la narration à voix nue demeure bien vivant à travers le monde. Une génération de conteurs, représentée dans ce cycle, apparaît, apportant jeunesse, esprit militant, pérennisant une discipline fondée sur la tradition orale qui évolue entre mémorisation et improvisation.

Chacun raconte dans sa langue, celle qui a nourri sa culture et son imaginaire : sa langue maternelle. Celle dont il maîtrise intimement les éclats, les reliefs et les modulations. Écouter les récits en version originale pose la question de la compréhension. Une traduction simultanée ou un surtitrage constant ne semblait pas être approprié.

Afin de laisser le conteur libre dans ses paroles, et l'auditeur libre dans son écoute, seule la trame des contes, établie avec le conteur lui-même, est traduite et projetée.

Pour aiguïser l'écoute de *ces voix en mouvement*, le choix du lieu était primordial. Permettant d'y créer le rapport de proximité voulu entre le conteur, seul, et son auditoire limité à deux cents personnes, l'espace devait posséder aussi des caractéristiques acoustiques afin d'en exclure tout système d'amplification.

Babel Contes est l'occasion, pour le Festival d'Automne à Paris, d'aborder les domaines du conte, de la narration, de l'art de la *solo performance*, et de l'écoute que l'on retrouve, traversant la programmation 2000 en diagonale. Ce cycle répond, en écho, à *Prometeo* de Luigi Nono, qui souligne la dramaturgie de *l'écoute*, à la présence de Mimmo Cuticchio, le conteur et marionnettiste sicilien aux côtés du compositeur Salvatore Sciarrino, aux représentations du conte grinçant *Shockheaded Peter* d'après Heinrich Hoffmann et à celles de l'épopée mystique de l'Imam Hossein dans le *Tazieh* d'Iran.

LA MAÎTRISE ET LE PARTAGE

GEORGES BANU

Le conteur a ceci de particulier : il n'est ni tout à fait extérieur à l'histoire ni tout à fait impliqué. Il raconte comme un témoin et il joue, hommes et femmes, jeunes gens et vieillards, toujours par bribes, jamais dans la continuité. Le conteur n'est nullement prisonnier d'un personnage, il est le prisonnier de l'histoire qui exige la progression sans relâche et sanctionne tout arrêt excessif. Le conteur maîtrise l'ensemble et accorde à chacun une liberté limitée afin de ne pas déséquilibrer le récit, d'en assurer la bonne marche, mais cela ne lui interdit pas de ralentir ou d'accélérer le rythme, d'opérer de grandes mutations dans l'espace, d'introduire ou de faire disparaître des personnages ;

il dispose des techniques de narration et il éprouve du plaisir à coexister avec ces êtres imaginaires. En même temps le conteur fait partager à l'assistance les récits de son passé dont il se présente comme le premier légataire car, lui, il n'a rien d'un inventeur, ni d'un solitaire. Il tient de l'héritier et de l'être public auquel il revient de transmettre oralement le fonds épique d'une communauté. Son art consiste à tenir en haleine ses auditeurs grâce aux vertus de la narration de même qu'à ses dons interprétatifs. Le conteur se rattache au modèle de l'artisan, chez qui anonymat et individualité se conjuguent.

Extrait de *De Timon d'Athènes à la Tempête*
Édition Flammarion

faire du ciel le plus bel endroit de la terre

AIR FRANCE
///



LE COUVENT DES CORDELIERS

Le Tiers-Ordre de Saint François d'Assise est institué en 1221. Ses membres essaïment rapidement. Connus sous le nom de *Cordeliers* (une corde serait leur large robe de drap gris), ils font édifier un monastère qui abrite un grand nombre d'œuvres d'art, dont la majorité a disparu. Seul subsiste aujourd'hui le réfectoire construit à la fin du XV^e siècle. Robuste et sobre, cet édifice (55,86 m x 16,75 m) était partagé en un dortoir réservé aux novices et un réfectoire réservé aux frères.

Le Couvent des Cordeliers ne fut pas seulement un important centre religieux. Au XVIII^e siècle, les circonstances obligent les moines à louer certains de leurs bâtiments. Une partie du réfectoire et du cloître sert de dépôt aux archives de la Chambre des comptes, et sera, dès 1790, occupée par la

Société des Amis des droits de l'homme et du citoyen, qui y tient ses séances jusqu'en 1794. Desmoulins, Danton, Hébert, Chaumette, Legendre et Marat constituent le Club des Cordeliers. En juillet 1793, la dépouille de Marat embaumée est exposée dans ce réfectoire qui deviendra vers 1825 une fabrique de mosaïques avant d'accueillir le Musée d'anatomie pathologique fondé par le chirurgien Dupuytren (1777-1835). Affecté à l'École de médecine, le couvent sera peu à peu démoli. En 1905, le réfectoire est classé Monument historique. Il appartient aujourd'hui à l'Université Pierre et Marie Curie. Il est aussi le siège de l'Association pour la promotion des arts du XX^e siècle, placée sous la tutelle des Affaires culturelles de la Ville de Paris.



LE DISPOSITIF SCÉNIQUE DE *BABEL CONTES*

JEAN-LOUIS BOISSIER ET ALAIN CIEUTAT

Le dispositif scénique de *Babel Contes* ne doit pas masquer cette salle ancienne, qui fut le réfectoire du Couvent des Cordeliers. Il veut au contraire exalter la singularité impressionnante du lieu et en préserver le volume, très long et très haut, le rythme symétrique des fenêtres en ogives, l'alignement central des piliers de bois. Les éléments construits s'inscrivent dans le monument, mais sont ouvertement rapportés, explicitement contemporains, nets et fonctionnels. Les matériaux choisis sont simples et peu nombreux, presque monochromes.

Deux gradins en pente douce, de dimensions modestes, disposés en angle droit, délimitent un espace scénique dont la proximité favorise l'écoute, tout en préservant une distance inhérente au mode du spectacle. On évite les bancs pour leur préférer des places individualisées, des chaises soigneusement alignées, plutôt confortables.

Le public étant séparé en deux groupes, chaque spectateur devrait se situer dans l'exercice simultané de trois relations : relations au lieu historique, à la scène et aux conteurs, aux autres spectateurs.

Ce jeu d'interactions existe dans les diverses

traditions. Il convient ici de le théâtraliser sensiblement, puisque les conteurs sont rassemblés par un même programme et dans un même lieu. On regardera un conteur s'adressant à des auditeurs. Le conteur lui-même ne sera jamais dans un rapport frontal avec l'ensemble de son public. La lumière sur le plateau est douce. Un velum en souligne le volume. Le public n'est jamais dans l'obscurité.

Le réfectoire est si profond qu'il permet deux espaces. Un premier espace accueille les spectateurs et les incite à se transporter de la rue vers un lieu paisible disposant à l'attention et à l'écoute. Quatre longues tables invitent à s'asseoir et à attendre en buvant du thé. Au fond de la salle, le dispositif de la représentation est visible. Il est déjà éclairé, et n'est séparé de l'espace d'attente que par un rideau à demi fermé, tendu d'un mur à l'autre. Les spectateurs comme les conteurs franchiront ce rideau qui se refermera au début du spectacle. La collectivité des conteurs et de leurs auditeurs sera ainsi rassemblée à l'extrémité de la salle, dans une intimité qui est celle de la portée de la voix, mise en perspective pourtant par la nef laissée vide.



Cet automne continuez à découvrir le Festival 2000 en France :

- **L'Afrique en créations**
à Lille de septembre à décembre 2000
- **Le jardin médiéval du Musée national du Moyen Age**
à Paris à partir de septembre 2000
- **Tu parles ? ! le français dans tous ses états**
à Lyon du 6 novembre 2000 au 21 janvier 2001
- **Mutations**
à Bordeaux de novembre 2000 à mars 2001
- **Terre, planète vivante**
à Toulouse à partir de novembre 2000
- **Et toujours l'Université de tous les savoirs au CNAM (Paris)**
et du 1er au 7 décembre à Lille, du 8 au 14 décembre à Rennes, du 15 au 21 décembre à Lyon, du 22 au 31 décembre retour au CNAM à Paris

Tout le programme : www.2000enfrance.com

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

ÉCOUTER CONTER

VIOLAINE ANGER

Écouter un conteur, différents conteurs, dont nous ne comprenons pas la langue, tel est le pari du Festival d'Automne : une traduction discrète nous dévoile le sujet, mais si nous ne comprenons pas les détails du récit, les mille nuances, les mille subtilités de son langage, que se passe-t-il ? Pouvons-nous être "suspendus aux lèvres du conteur", comme le veut l'expression, et comme nous le souhaiterions. Si aucune réponse préalable et collective n'est possible, tentons néanmoins de réfléchir à ce que nous *écoutons* lorsque nous ne comprenons pas la langue qui est parlée. D'abord, nous ne comprenons pas le sens de ce qui est dit. Mais cela ne signifie pas que nous ne trouvons pas "du sens" à ce que nous entendons : le débit et ses changements, l'intonation, la hauteur, le volume sonore, et leurs variations, les différents types de placement de voix (nasale, rauque, pointue...) : tout cela fait sens. Y a-t-il un rythme perceptible dans ce qui est dit ? Pouvons-nous repérer des successions de sons qui reviennent, et qui pourraient constituer des mots ? Très vite, il apparaît qu'une foule de choses font sens dans le langage, même si la langue elle-même nous échappe. Nous appellerons l'ensemble de ces éléments la *signifiante* [1] : tout ce qui contribue à élaborer le sens, en plus des mots constituant le langage, et qui, dans les circonstances présentes, nous échappe.

Peut-on aller jusqu'à parler pour cela de "musique" de la langue ? Ne serait-ce pas justement ce que nous entendons si nous faisons abstraction du sens ?

Si nous interrogeons les musiciens, nous obtiendrons une réponse très contrastée, mieux, historiquement déterminée. L'inventeur d'une mélodie cistercienne, vers le IX^e ou le X^e siècle de notre ère, n'avait aucune idée de ce que pouvait être la "musique du latin". Il lui importait de magnifier oralement les récits de la Bible et des Évangiles, en faisant ressortir la structure grammaticale des phrases, selon une logique musicale (les "modes"),

elle-même extrêmement organisée. Laisser le texte latin à un moine lecteur qui inventerait dans l'instant la manière de le dire l'aurait profondément choqué, car elle aurait accordé une trop grande place à sa subjectivité. Dire le latin, c'était cantiller, éventuellement chanter, pour ne pas laisser au hasard l'émotion bien réelle dont le texte était porteur.

L'inventeur de l'opéra, de la "parole chantée", vers 1600, en Italie, apportait une autre réponse. Il cherchait bien à capter la langue vive (et non la langue latine, morte), et parlée (non pas écrite). Il lui fallait trouver une manière de fixer la façon de parler du *cavaliere* florentin, du marchand vénitien ou du serviteur napolitain. En plus, il fallait créer une émotion chez l'auditeur de cette parole, il fallait le saisir, le séduire... comme veut le faire le conteur. Mais aurait-il pour autant compris l'expression "musique de la langue" ? Rien n'est moins sûr. La musique est l'art des sons, la langue l'art des mots, la déclamation l'art de les dire : l'une peut imiter l'autre, et l'émotion naît d'une bonne imitation. Mais langue et musique sont fondamentalement différentes, nous aurait-il très vraisemblablement répondu.

En fait, il faut attendre le XIX^e siècle pour que l'on pense à entendre la langue comme une musique. Peut-être, dès le XVIII^e siècle, des écrivains comme Rousseau y auraient-ils songé. Mais cela suppose un renversement des idées : il faut croire que la langue, avant même d'être un ensemble de signes, est son, et que le son est avant tout, par le chant, l'expression de l'intériorité humaine. Alors seulement la métaphore de la "musique du langage" peut prendre sens...

Nul doute que l'invention du magnétophone et du micro, à la fin du XIX^e siècle, ait encore transformé notre rapport aux aspects sonores du langage. Parler de "musique de la langue" ou de "signifiante d'une langue" désigne alors une relation assez différente au langage : le son prend une valeur qui peut devenir quasi mystique dans un cas, et non

dans l'autre. Toute l'histoire de la déclamation, parallèlement à celle de l'opéra, joue avec ces éléments.

Mais cela n'est pas tout. Écoutant des conteurs, dans une langue étrangère, d'autres éléments nous surprennent : la manière dont ils se tiennent en scène, les mouvements qui soulignent leur discours, leur respiration, leurs gestes. Si la respiration est à la frontière entre le voir et l'entendre, la gestuelle se situe du côté du voir. Comment le corps joue-t-il dans le processus de signification ? Danseurs et sourds pourraient nous aider. Le travail d'un danseur sur son corps constitue une expérience spécifique du sens ; quant au sourd, sa pratique d'une langue exclusivement visuelle montre à quel point le corps peut contribuer à l'élaboration du sens. Mais l'histoire de la danse [2] (dont la langage corporel est reconnu ou non comme langue à part entière) nous renvoie aussitôt à une histoire du corps. Selon le rapport qu'une société donnée entretient au corps, la langue des signes est comprise comme une langue simiesque indigne d'un être humain (à Milan, en 1880), ou au contraire comme geste de théâtralité. Toute la danse contemporaine explore ces questions.

De même qu'il y a une histoire du son, il y a une histoire du corps, et c'est dans les fils tissés par tous ces héritages que nous pouvons écouter les conteurs dans une langue étrangère. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il est plus difficile qu'on ne le pense de séparer le visuel de l'auditif : un geste, un geste violent, trouve immédiatement un équivalent sonore. Il s'agit donc d'un élément visuel dans le son, et les grands compositeurs baroques, comme Jean-Sébastien Bach, ont constamment exploré cette dimension, sans parler des débats sur la nature de l'allitération dans la déclamation. L'analyse musicale contemporaine a introduit, depuis quelques années, la notion de "geste sonore"... : le corps se situe donc au cœur de notre relation au langage et au sens, et entre autre, à l'articulation entre le voir et la voix [3].

Mais il faut encore aller plus loin : dans quel environnement écoutons-nous le conteur en langue étrangère ? Le lieu choisi pour cette manifestation, le Couvent des Cordeliers, sobre, intime, discrètement éclairé, n'est pas neutre. Même si nous ne comprenons pas la langue des conteurs, la manière dont est organisée notre écoute de leur voix, notre vue de leurs mouvements, ajoute au sens de ce qu'il nous diront.

Là encore, l'histoire nous donne des repères : une cathédrale gothique, à la réverbération sonore extrêmement longue (six secondes à Chartres), oblige à un ralentissement de la parole, à une déclamation particulière, ponctuée de silence, donc à une très grande *patience* de la part de l'auditeur. Dans le même temps, il en a "plein la vue", pour ainsi dire, baignant dans les chatoyements multicolores de la lumière qui pénètre jusqu'à lui

par les vitraux environnants. Un temple protestant est blanc : il n'y a rien à voir. L'auditeur est entre la chaire et l'orgue, entre la parole du pasteur et la musique du Cantor : tout est fait pour l'écoute. C'est alors que la dimension *visuelle*, que Bach explore avec tant d'adresse, devient si importante [4]. Deux lieux organisés pour des écoutes différentes, donc des expériences émotionnelles, et dans le cas présent spirituelles, différentes. Aujourd'hui, le cinéma plonge l'auditeur dans le noir. Ce n'est plus la parole qui est porteuse d'images, c'est l'image qui se met à parler : un tout autre rapport entre le son et le visuel s'élabore : autant de systèmes, de stratégies architecturales, pour organiser l'écoute, et construire par-là même une certaine expérience.

Au-delà ou en deçà de la langue parlée, du détail de l'histoire racontée, tout un contexte détermine un sens, une écoute, une expérience. L'art du conteur relève encore d'un autre contexte : celui de la culture orale, de l'art de la parole [5]. Il ne déploie ni la puissance oratoire du tribun ou du pasteur, ni la force de l'image parlante des médias. Il ne cherche ni à rendre vive une parole écrite, ni à fixer en l'enregistrant une parole instantanée. À la fois plus modeste et plus ambitieux, il ne joue pas de rôle explicitement politique ou spirituel : il raconte des récits, donc une mémoire. À la différence de l'acteur, il n'incarne pas un personnage, il reste extérieur à l'histoire qu'il peut mimer — sa voix évoque-t-elle par exemple le bruit du cheval, celui des épées qui s'entrechoquent... Il est un intermédiaire entre le public et son histoire, il unit narration, description et émotion éprouvée par un personnage ou un autre. Ainsi tout le "dispositif" dans lequel il se trouve prend autant d'importance que la signification de son discours ou son rapport à son corps.

Le conteur relève d'une culture orale ; savoir l'écouter autrement que par le détail de son récit, réussir à être "suspendu à ses lèvres", c'est aussi ressentir l'ensemble de ce qui, hors du signe proprement linguistique, contribue à l'élaboration du sens.

Violaine Anger est productrice à Radio France et à Radio Classique, professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Elle travaille sur les rapports entre le texte et la musique, en particulier en France au XIX^e siècle.

[1] Terme emprunté à Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982

[2] Michel Bernard, *L'Expressivité du corps, recherches sur les fondements de la théâtralité*, La Recherche en danse, 1986

[3] Raymond Court, *Le Voir et la voix, essai sur les voies esthétiques*, Le Cerf, 1997

[4] Philippe Charru et Christophe Théobald, *La Troisième Partie du clavier de J.S. Bach*, Le Cerf, 1993

[5] Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, Seuil, 1987

BABEL PLURIEL

PETER SZENDY

Chaque langue a sa musique, dit-on. Plutôt : ses musiques.

Car, dans ce qu'on appelle *une* langue, il y a *des* langues : des idiomes, des idiolectes, des dialectes, des accents. Une langue, ce n'est jamais que la fixation plus ou moins durable et unifiée d'un idiome dominant. On ne sait ni où commence, ni où finit une langue.

Certaines, c'est connu, ont sur leurs voyelles tout un répertoire de courbes, des tons ascendants, descendants ou en dents de scie... D'autres ont des *clicks*, de véritables percussions à côté des consonnes. La glotte, le palais, les dents, la bouche, les lèvres sont chaque fois différemment orchestrés, ils forment une touche où le locuteur vient sélectionner ses timbres avec une virtuosité que lui-même ne soupçonne pas.

Et toutes ces langues ont une histoire, elles se mêlent et se démêlent. Partout, les créolisations locales, parfois imperceptibles, font entendre des mixages inédits. La musique des langues change au fil des temps. Au fil des frontières, qui ne sont pas toujours là où on les attend.

Pour ne parler que de la langue qui m'est à la fois la plus familière et peut-être la plus étrange : le hongrois de mon enfance — celui de la voix de mon père contant et racontant —, ce hongrois-là résonne et roule et chuinte, sa diction trace des collines mélodiques, sa vitesse est sans cesse modulée sous la courbe générale d'un tempo modéré ; tandis que le hongrois que je crois entendre aujourd'hui, celui qui devrait avoir mon âge, me paraît nasal et écrêté, mes oreilles n'en-

tendent que des *é* monocordes et réguliers, comme dans *crête* ou *bête*.

Y aurait-il des langues plus musicales que d'autres ? Y aurait-il même, dans telle langue, des idiomes plus musicaux, voire des époques plus musicales que d'autres ? Peut-être. Mais quel locuteur faudrait-il être, quelle oreille à la fois indigène et exogène faudrait-il avoir pour l'entendre, et pour s'entendre l'entendre ? Comment, ici plus qu'ailleurs, faire le partage entre le rêve éveillé et ce qu'on appelle tranquillement la perception ?

Parler de la musique des langues, de la musique singulière de chaque langue, c'est toujours, qu'on le veuille ou non, avoir en vue la musique comme *la* langue. La musique comme ce qu'il n'y aurait pas à traduire ; la musique comme langue originelle ou espéranto à venir, comme *Ursprache* d'avant la Chute ou comme horizon d'une harmonie après Babel. Babel, qui veut dire confusion, reste hantée par l'avant-Babel. Puissance nostalgique du mythe.

Au-delà ou en deçà de *la* musique des langues — comme unité perdue, cachée ou à venir —, il y a pourtant la musicalité jaillissant des langues, précisément en ce qu'elles sont plusieurs. Il y a *des* langues à la surface de la terre, contiguës et frontalières, mais aussi, toujours, plusieurs langues en une. Et c'est peut-être à partir de là, à partir de ce singulier pluriel, qu'il y a de la musicalité. Non pas une *musique* d'avant Babel, mais une *musicalité* jaillie du frottement des langues et de leurs corpus.

LES LANGUES CRÉOLES

CYRIL VEKEN

TROIS CONTEURS, LOLIA POMARE, SERGE BAZAS, MARC MATTHEWS, S'EXPRIMENT CHACUN DANS UNE LANGUE CRÉOLE DIFFÉRENTE. CYRIL VEKEN TRACE LE PARCOURS DE FORMATION DE CES PARLERS ET EXPLIQUE LEUR DIVERSITÉ.

Le sens du mot "créole" a tellement changé et évolué qu'il incarne à lui seul toute une frange de l'histoire de ce qu'on appelle "les îles".

Lorsque Napoléon rencontre Joséphine de Beauharnais, il tombe amoureux d'une "belle créole", c'est-à-dire, conformément au sens du mot venu du portugais, et passé par l'espagnol *criollo*, d'une européenne née dans les colonies d'Amérique. À partir du XIX^e siècle, le mot s'emploie pour parler des langues issues de la rencontre entre les colons européens établis dans les colonies "de plantations", dont la main d'œuvre était constituée d'esclaves déportés de leur Afrique natale.

En effet, l'une des caractéristiques du système de l'esclavage est la dispersion des individus, sans tenir compte de leur langue, si bien que, à part quelques mots et expressions chargés d'une valeur magique, comme ceux des rites de type vaudou, il leur est à peu près impossible de perpétuer une langue qui serait la leur. Ils sont donc soumis à la langue du maître de la plantation, mais dans des conditions qui ne permettent ni aux esclaves de l'apprendre, ni aux maîtres de la leur enseigner. Cette situation donne naissance, dans un premier temps, à ce qu'on appelle un *pidgin* — terme qui viendrait de la prononciation par des coolies chinois du mot anglais *business English* transcrit comme *pidgin English*. À une époque qui ne craignait pas les foudres du "politiquement correct", on appelait cette forme de parlure "parler petit nègre", formule condescendante de la part de ceux qui l'employaient. Il s'agissait donc de se faire comprendre à des fins tout à fait utilitaires, à l'aide de quelques signes assemblés pour fabriquer de la signification.

Vient alors un second temps, celui où le *pidgin*, variable selon le locuteur et la plantation, commence à se conventionnaliser et à s'uniformiser, et surtout,

arrive le moment où, pour les enfants d'esclaves nés dans les colonies, cette forme de langage devient leur langue maternelle. Ce moment correspond à la naissance d'un créole, c'est-à-dire à l'émergence d'une langue, d'un système organisé de signifiants avec leurs effets de métaphore, là où il n'y avait qu'un système de signes.

On comprend que cette émergence donne lieu à des langues à la fois semblables en raison des conditions similaires de leur apparition, et différentes, puisque le matériel de base fournissant les mots-signes, qui deviendront les signifiants de la nouvelle langue, est fonction de la langue effectivement parlée par les maîtres. On trouve ainsi des créoles à base de portugais, d'espagnol, d'anglais et de français, des langues qui étaient celles des pays d'origine des planteurs et de leur famille.

Cette situation établit une disparité fondamentale : les maîtres peuvent jouer de deux langues (celle de leur pays d'origine et le créole), tandis que pendant longtemps, les esclaves n'auront accès qu'au créole, jusqu'à ce que, avec l'abolition, l'école soit ouverte à tous — exception faite de cas relativement rares d'enfants métis auxquels le père réussit à donner une éducation dans la langue de sa communauté.

Cette disparité a laissé, selon les îles, des traces profondes, donnant lieu à des situations de "diglossie", où, à la différence des situations de bilinguisme, chacune des deux langues est réservée à un usage social et intersubjectif particulier.

Mentionnons enfin que le terme "créole" est devenu un terme technique, utilisé par les linguistes, qui peuvent ainsi décrire le français de l'époque gallo-romaine comme un créole dont la base était le latin.

Cyril Veken est psychanalyste et maître de conférence en linguistique à l'Université Denis Diderot-Paris VII. Il collabore notamment à la revue *La Célibataire*.

LOLIA POMARE



D.R.

LE CRÉOLE DE SAN ANDRES (COLOMBIE)

Située au large de la côte est du Nicaragua, cette petite île de la mer Caraïbe, découverte en 1510 par les Espagnols, fait partie du même archipel que l'île de Providence. Elle se prête tout à fait aux fantasmes d'île au trésor que véhicule la publicité et qu'entretiennent nos rêves, en nous faisant miroiter le paysage paradisiaque de vastes plages de sable blanc bordées de cocotiers.

Comme de nombreuses autres îles des Caraïbes, l'histoire de San Andres varie au gré des relations et des traités entre puissances et empires coloniaux. Ceci explique en partie le caractère composite de San Andres, marqué par la présence des Espagnols, bien sûr, puis des Anglais venus de la Jamaïque toute proche, qui y ont apporté leur créole, ainsi que des Français et des Hollandais. En 1819, la Colombie devient indépendante, et les Espagnols, vaincus, doivent céder San Andres au jeune état dont Santander, compa-

gnon d'armes de Bolivar, est le fondateur. La langue dominante à San Andres est un créole d'origine anglaise qui, dans la situation de diglossie qui est celle de l'île, est la langue parlée à la maison et lors de tous les échanges de la vie courante. L'espagnol et l'anglais se partagent les fonctions de la langue écrite, ainsi que les communications d'ordre scolaire, administratif ou professionnel. Les habitants de San Andres, bilingues (anglais et espagnols), en même temps que diglosses quant à l'usage du créole, ont la réputation d'avoir l'un des plus hauts niveaux d'éducation de toute la Colombie.

PORTRAIT

Lolia Pomare a quarante-trois ans. Elle vit au sud de l'île de San Andres, dans la paroisse de San Luis, région de l'île que le tourisme n'atteint pas. Fille de pêcheur, elle est l'une des dernières à maintenir en vie la tradition du conte dans son île. De nature militante, elle fut la seule à protester vivement, par un article dans le journal de San Andres, contre la fermeture

de la bibliothèque. Elle est aussi une célébrité locale, et participe à des émissions de radio et de télévision. Elle vient de publier un livre rassemblant toutes les histoires de son île. Souvent invitée à Providence et à Bogota, elle a voyagé notamment au Nicaragua, au Costa-Rica et au Venezuela.

RÉPERTOIRE

Lolia Pomare a une prédilection pour les histoires qui font peur : les histoires de pirates — en particulier celles de Henry Morgan, qui accosta sur l'île de Providence —, et les contes d'Anansie, l'araignée rusée, personnage-clé des contes qui ont circulé à partir du Ghana dans toute la Caraïbe anglophone. "Mes histoires parlent d'amour, d'amitié, d'honnêteté, des personnages mythologiques de la tradition orale. Je souhaite que mon île soit connue de tous comme un lieu de calme, de paix. Si nous continuons à raconter nos histoires, nos traditions ne mourront pas." Dans son village, elle aime servir à son auditoire une tisane au goût amer, dispensatrice "de fluide et d'énergie".



D.R.

LE PERSAN

Le persan, ou *farsi*, est la langue d'une très ancienne civilisation, dont les textes écrits remontent au III^e siècle avant notre ère, marquant l'institution du *pahlavi* comme langue officielle et littéraire. À cette langue, nous devons la théorisation de la doctrine du manichéisme, ou celle de Zoroastre (ou Zarathoustra), ainsi que de magnifiques recueils de poèmes et l'histoire des rois sassanides.

D'abord écrit en caractères cunéiformes, le persan emprunte par la suite à ses fonctionnaires majoritairement araméens leur alphabet, puis emploie, après le défaite des Sassanides devant les Arabes en 642, l'alphabet arabe. C'est ainsi que les magnifiques calligraphies ornant les fameuses miniatures sont à lire non pas en arabe, mais en persan. Cet alphabet est toujours en usage aujourd'hui, bien que le *farsi*, langue indo-européenne, soit tout à fait distinct des langues sémitiques, malgré l'inévitable emprunt (Coran oblige) de nombreux mots et expressions à l'arabe.

Profondément marqué par l'Islam, la Perse joue, à partir du IX^e siècle, un rôle majeur dans toute la région, et connaît, malgré les rivalités importantes entre dynasties, un développement culturel considérable. Très tôt donc, la langue actuelle se trouve fixée, notamment avec les poètes prestigieux Ferdowsi ou Roudaki.

PORTRAIT

Ostâd Toraby est né en 1936 à Tafresh, en Iran. De son père, il apprend à chanter les personnages vertueux du répertoire du

Ta'zieh, drame religieux persan. Puis, avec l'autorisation paternelle, il débute dans le métier de conteur auprès d'un maître, Morshed Showqi. Il commence ensuite à raconter dans une maison de café, le Qahveh Khaneh Rajab, et devient vite l'un des plus célèbres conteurs d'Iran. Primé en 1973 au premier festival des conteurs en Iran, il obtient aussi un grand succès lors de la célébration du millénaire du poète Ferdowsi, en racontant *Le Livre des Rois*. Ostâd Toraby est le spécialiste des contes de combat (*razmi*), dont les mouvements s'apprennent dans les salles de gymnastique traditionnelle ou "maison de la force", les *zourkhaneh*. Ses récits ont été publiés à Téhéran.

HISTOIRE ET RÉPERTOIRE

Les chroniqueurs prétendent qu'au IV^e siècle avant notre ère, Alexandre avait recours, lors de ses campagnes, à des conteurs persans pour tenir ses soldats éveillés. On dit aussi que les contes épiques racontés en Arabie au VII^e siècle furent interdits par le prophète Mohammad car ils distraient trop les fidèles.

Au XVI^e siècle, les conteurs s'installent dans les Qahveh Khaneh ou maisons de café, qui ne désemplissent pas les soirs où l'on raconte les prouesses des héros légendaires du *Livre des Rois*, ou des aventures rocambolesques de personnages populaires. Les longs récits sont développés par épisodes, tout au long d'une semaine.

Le récit s'accompagne de gestes brusques et de mouvements rapides, où le claquement des mains et le maniement habile d'un

bâton jouent un grand rôle. Le conteur sait prendre selon les circonstances des mines et des attitudes différentes.

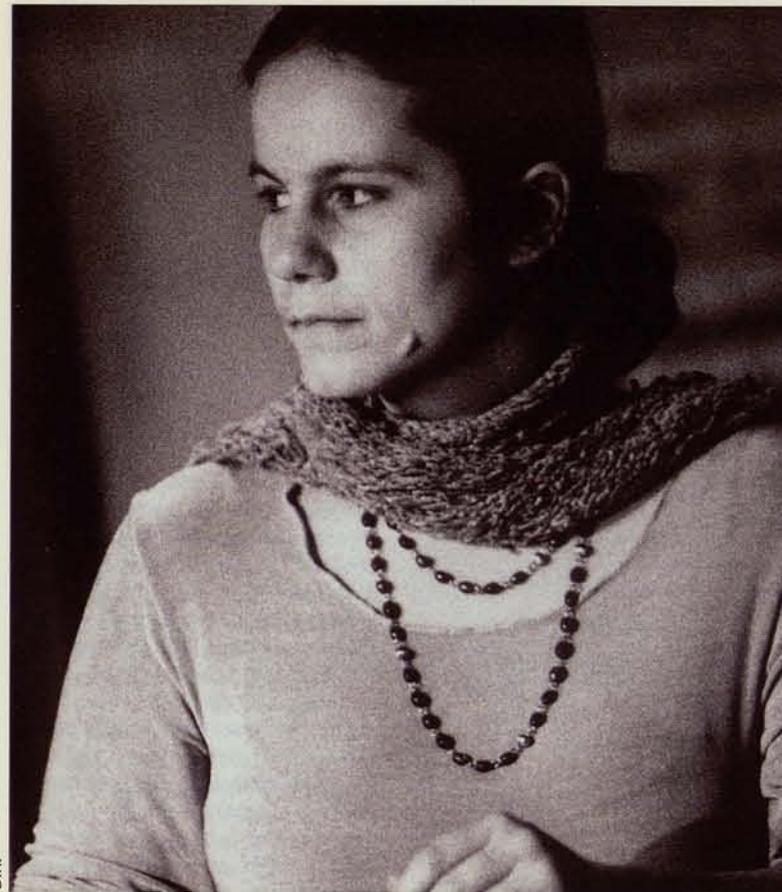
Au XVII^e siècle, le manuel *Taraz al Akhbar* établit les règles de récitation et offre un choix de textes appropriés, preuve de la considération de la cour pour cet art.

Les conteurs, à la fois panégyristes, satiristes, musiciens, chroniqueurs des gestes du passé et commentateurs de leur temps, demeurent jusqu'à la fin du XIX^e siècle des personnages respectés à la cour des rois de Perse.

Il existe de nombreux ouvrages littéraires dont le personnage principal est une conteuse, ainsi Shéhérazade dans les *Mille et une Nuits*, ou les princesses des *Sept Portraits* du poète Nezami (XII^e siècle) qui racontent chacune un récit.

Deux types de publications sont issus de la narration des contes. D'une part, une sorte d'aide-mémoire, appelé *toumar* (rouleau), est rédigé par le conteur lui-même. D'autre part, les textes notés et rédigés par des auditeurs habiles donnent naissance aux admirables et vivantes histoires picaresques de la littérature dite "populaire persane" : Samak Ayyar, Abu Moslem, Hossein Kord, et d'autres.

Le Livre des Rois, ou *Shah-namé*, l'épopée nationale persane, celle de l'Iran jusqu'à la conquête arabe du VII^e siècle, alterne récits héroïques et anecdotes instructives et plaisantes. Le poète Ferdowsi, originaire du Khorâssân, l'a transcrite et versifiée en quarante mille vers de onze syllabes. Depuis près de mille ans, dans les maisons de café, on continue à lire ou à réciter *Le Livre des Rois*. L'épisode de *La Geste de Rustam et de Sohrab* relate une lutte acharnée entre un père et son fils : « Les deux ont commencé / À se battre, se tenant par leur ceinture de cuir. / Et de Sohrab tu aurais dit : "Le ciel immense / l'a immobilisé", quand Rustam s'avança... ».



D.R.

LE GREC

Bien que son enseignement ait quasiment disparu des lycées, le grec ancien est incontestablement, avec le latin, la langue de l'Antiquité la plus largement familière au public français. Loin de se limiter aux termes médicaux, tels les *gastro*, *ophtalmo*, *oto-rhinolaryngo*, une ribambelle de mots français sont formés sur des racines grecques. Et le grec est bien sûr la langue du plus grand conteur de tous les temps, Homère, ainsi que celle qui vit naître la philosophie et la démocratie. L'alphabet grec, même pour qui ignore la langue, est partiellement connu de tous, ne serait-ce que par l'usage fait de certaines de ses lettres, en mathématiques ou en physique par exemple, ou encore pour des abréviations comme Ω , *omega* ou Δ , *delta*... Si les Grecs n'ont pas été les inventeurs de l'alphabet, nous leur devons toute-

fois une innovation majeure : la notation des sons voyelles au moyen de lettres spécifiques. Et c'est de l'alphabet grec que dérive l'alphabet latin — dont est issu le nôtre —, puis plus tard l'alphabet cyrillique, mis au point pour écrire les langues slaves.

Une langue dont l'histoire remonte à plus de trente-cinq siècles n'a pu unifier de façon simple les nombreux dialectes, dont les textes nous ont laissé la trace, et qui ont abouti à la langue d'aujourd'hui. Avec l'arabe et le français, le grec est l'une des langues où l'écart est grand entre la langue parlée de tous les jours (l'ancienne *koïne*, le démotique aujourd'hui) et la langue archaïsante réservée à l'écrit, le *katharesuva* en usage dans l'administration et les journaux. Quoiqu'il en soit, après l'échec des colonels dans leur tentative d'intervenir par la contrainte dans ce que devait être à leurs yeux la bonne langue grecque, celle-ci se porte on ne peut mieux.

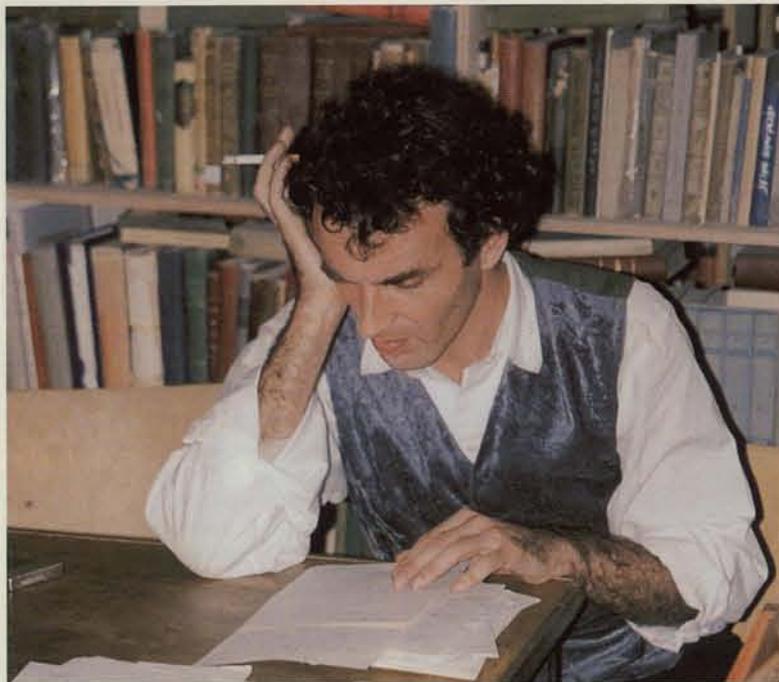
PORTRAIT

Née à Athènes, mais élevée à Londres jusqu'à l'âge de dix ans, Mania Maratou étudie la flûte traversière au conservatoire, puis prend des cours de batterie, pour s'intéresser ensuite à diverses percussions. C'est une rencontre avec un joueur de darbouka qui décidera de sa vocation. Ce percussionniste lui enseigne une musique qu'il faut apprendre avec ses oreilles, sans solfège, et non avec ses yeux ! C'est un premier contact avec la tradition orale, et aussi avec un monde musical que la Grèce réserve aux hommes. Elle se produit avec eux dans des cabarets, lors de mariages et de fêtes de village. En 1995, elle participe à une série d'ateliers de contes où, dès le premier cours, elle soupçonne que sa vocation est de conter. Toutes les femmes de la Grèce, celles de l'Histoire et celles d'aujourd'hui, se retrouvent dans cette jeune conteuse, l'une des rares à faire profession de son art. Mania Maratou raconte dans les écoles, les bars, les clubs et les théâtres, et voyage souvent à l'étranger.

RÉPERTOIRE

Mania Maratou voue un immense respect aux histoires traditionnelles. Elle les a patiemment recueillies auprès des aînés, et ne perd pas une occasion d'en découvrir de nouvelles, à l'occasion de festivals internationaux ou dans des circonstances plus privées, lors de veillées mortuaires, dans des cafés ou lors de simples réunions entre amis. Son sens du rythme, acquis avec l'apprentissage de la percussion, se retrouve dans sa manière de raconter des récits merveilleux, aux multiples épisodes, dont elle sait contrôler les développements et les variations. Parmi eux, deux contes classiques du monde méditerranéen, *La Fiancée silencieuse* et *Le Malheur*.

MENDY CAHAN



PORTRAIT

Défenseur de la langue et de la culture yiddish, homme de mémoire, Mendy Cahan a réuni, au nord-ouest de Jérusalem, trente six mille ouvrages et revues dans un sous-sol transformé en centre culturel (YungyiDish), où il organise soirées (avec vodka et harengs), salons littéraires, ateliers de chant, cours de langue et expositions.

Mendy Cahan est né en Belgique, à Anvers, en 1963 de parents diamantaires, juifs pratiquants originaires de Roumanie et de Hongrie. Le yiddish était la langue parlée en famille. Il émigre en Israël à 18 ans, y mène des études de philosophie et de littérature comparée (allemand, français et yiddish), tout en étudiant les sciences politiques, le Talmud et le théâtre. Universitaire, chanteur, conteur, traducteur (outre le yiddish, il parle l'hébreu, le flamand, le français, l'allemand et l'anglais), il donne des conférences dans le monde entier. En juillet 2000, il a organisé à Vilnius le 3^{ème} Programme annuel yiddish, un mois de rencontres, concerts, ateliers et cours. Il affirme avec humour que n'importe qui peut devenir un bon conteur, qu'il suffit pour cela d'un auditoire bien disposé ; il a lui-même été initié à cet art par son père, qui possédait un réel talent spontané. Il évoque, avec nostalgie, le regard de cet homme "éteint par les cendres de l'holocauste", mais cependant ravivé dès qu'il s'agissait de raconter une histoire.

RÉPERTOIRE

Conter, pour Mendy Cahan, "c'est parler avec le plus profond respect pour l'auditeur, mais aussi pour la langue. L'art du conte réside dans le désir d'écouter de l'autre, qui choisit de rester silencieux. Ainsi, être conteur n'est qu'un privilège momentané". Ce privilège, il le met à profit pour raconter des histoires, des anecdotes tirées du Talmud, des récits hassidiques, des mythes juifs de création, des paraboles et des fables transmises de génération en génération.

LE YIDDISH

Le yiddish, que ses locuteurs appellent *mameloshn* ("la parlure de maman"), est la langue des Juifs ashkénazes, c'est-à-dire des descendants de ceux qui, il y a plus d'un millier d'années, s'étaient établis dans la vallée du Rhin, adoptant le parler germanique local, dans lequel "juif" se dit "yiddish".

Cette langue les suit dans l'exil qui, avec la Peste noire, les croisades et autres calamités, les pousse vers l'Est (Pologne, Ukraine, Russie, etc.), s'enrichissant peu à peu de mots et d'expressions empruntés aux langues des pays d'accueil.

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le yiddish est essentiellement une langue parlée à la maison, pour les affaires de la vie courante, pour les amours et dans les chansons, ou encore pour raconter... les fameuses histoires juives. C'est à ce trésor que puisa le célèbre Cholem Aleichem dans son recueil de contes et de récits. La langue écrite, celle de l'étude et de la liturgie, restait l'hébreu, la langue du Livre, celle dont les lettres allaient tout naturellement être mises à contribution pour

écrire la langue profane que l'on parlait. Petit à petit, le yiddish devint une importante langue de culture dans laquelle on écrivit des milliers d'ouvrages de tous ordres, et dans laquelle on publia des traductions de tout ce qui pouvait paraître d'important à l'époque, d'Anatole France à Lénine, en passant par Conan Doyle.

Cette diversité et cette richesse du yiddish, dont la standardisation n'empêchait nullement d'importantes variations régionales — en pleine croissance dans la littérature tant orale qu'écrite, le théâtre, la poésie, le cinéma, les travaux philosophiques et scientifiques —, fut frappée de plein fouet par le génocide nazi, dont les conséquences ont été dévastatrices, d'autant plus que la politique soviétique, comme celle des autres pays communistes, ne fut guère favorable à une véritable vie intellectuelle en yiddish. Mais il existe toujours une mémoire de la vivacité, de l'exubérance, de la nostalgie, des malheurs et des aspirations de ce monde disparu. Cette mémoire, c'est la langue yiddish elle-même, avec les conteurs, les écrivains et les poètes qui ont réussi à maintenir leur langue et leur culture.

CAT WEATHERILL

L'ANGLAIS

Convoité par toutes sortes d'envahisseurs et de conquérants, des Celtes aux Normands, en passant par les Romains, les Scandinaves et les Saxons, c'est à une peuplade germanique, les Angles, que le pays et sa langue doivent leur nom.

Certains pays avaient adopté la langue de l'envahisseur romain, le latin, la langue des clercs, devenue la langue unique des lettrés suite à l'évangélisation de l'Europe occidentale. Mais les Anglais, ignorant tout du latin qui leur était incompréhensible, développèrent et écrivirent leur langue propre. Ainsi l'anglais s'est écrit bien plus tôt que le français, pérennisant une riche tradition poétique qui, de *Beowulf* aux *Contes de Canterbury*, constitue le socle sur lequel s'édifie la langue de Shakespeare.

Le phénomène le plus marquant concernant l'anglais est certainement l'ampleur de ses variations, qui continuent à se perpétuer : variation dans le temps par exemple, avec les bouleversements apportés par le débarquement en 1066 de Guillaume le Conquérant, installant une aristocratie francophone dans tout le pays, puis avec les énormes mutations de la société au cours des âges ; mais surtout variation dans l'espace, car l'anglais est devenu la langue d'un empire "sur lequel jamais le soleil ne se couche". Ces variations donnent à l'anglais sa flexibilité considérable — à moins que ce ne soit cette flexibilité qui ait permis une telle capacité d'adaptation.

En Angleterre même, des dialectes ont survécu, laissant de nombreuses traces dans la littérature, les chansons et les contes. À la périphérie occidentale, ce sont les Celtes, les Gallois, les Écossais, les Irlandais qui, par le contact fructueux de leurs langues, ont donné à l'anglais des tonalités et des profondeurs tout à fait spécifiques. Enfin, les restes de l'immense empire, avec l'Irlande, puis les colonies d'Amérique, l'Inde,



l'Australie, la Nouvelle Zélande, les anciennes colonies d'Afrique, ainsi que les îles et archipels qui, des Antilles aux îles Malouines, adoptèrent l'anglais avec des spécificités qui font le charme et l'originalité de cette langue. Des temps anciens, l'anglais a sans doute gardé ce goût prononcé pour les assonances et les allitérations caractéristiques de la poésie ancienne. Cette forme de rythme, où l'accent de chaque mot est mobile, lui permettra d'accueillir facilement le jazz et le rap.

raconteur doté d'une mémoire étonnante.

Au moment d'entrer en scène, Cat Weatherill, qui porte une longue robe noire en velours et une broche représentant un chat, se métamorphose en son alter ego : une femme à la chevelure flamboyante qui n'a peur de rien. Pour cette séductrice, femme entière et combative, qui se jette en scène sans préambule, la conteuse doit risquer sa peau et ses mots, ou elle n'est plus rien.

PORTRAIT

Née à Liverpool, en 1962, Cat Weatherill est une femme originale, au profil contrasté. Titulaire d'un diplôme d'art dramatique, actrice, chanteuse, parolière, elle se destine au conte afin d'être indépendante, seule en scène, et de faire des choix artistiques qui n'appartiennent qu'à elle. Sa conception du conte est résolument singulière : conter est une forme d'expression de soi. Sa voix est ce qu'elle a de plus personnel, et elle est fière de l'avoir travaillée seule, sans influence. Elle récuse toute codification qui apparenterait l'art du conte à une forme de rituel. Cependant, comme chez beaucoup de néo-conteurs, on retrouve une influence familiale importante. Elle éprouve une admiration vive pour son père,

RÉPERTOIRE

Cat Weatherill a connu un grand succès au Hay Festival of Litterature, en 1999, avec son répertoire de contes érotiques, *Tales of Love and Longing*, librement adaptés des Lais de Marie de France (XII^e siècle). Rien d'étonnant à ce qu'elle avoue aussi l'influence déterminante d'Anaïs Nin sur son répertoire. Principalement enracinées au Pays de Galles, ses *Seductive Stories* sont nourries par les superstitions locales. Ce sont des contes liés à la notion de frontière, une frontière symbolique, entre la vie et la mort, entre ce monde-ci et le royaume des fées. Ce genre de contes où l'on retrouve souvent le personnage d'un intrus venu semer le trouble au sein d'une communauté, doit beaucoup à l'œuvre de Bruce Chatwin, *Black Hill*.



et sur scène. Aujourd'hui encore, le rakugo ne tolère pas le moindre support écrit, et se transmet essentiellement par un procédé d'imitation. Comme souvent en Asie, il s'agit d'un enseignement de maître à disciple, qui ne se limite pas à l'art de la scène, mais qui inclut une philosophie de la vie — que l'on retrouve dans les messages sous-jacents des contes — et qui exige un grand engagement mutuel. Peu à peu, Inaba Minoru fait siennes les histoires de son maître, approfondit son style, agrmente les trames d'anecdotes personnelles. Devenu maître à son tour, Yanagiya Sankyo a repris, selon la tradition, le nom de son maître.

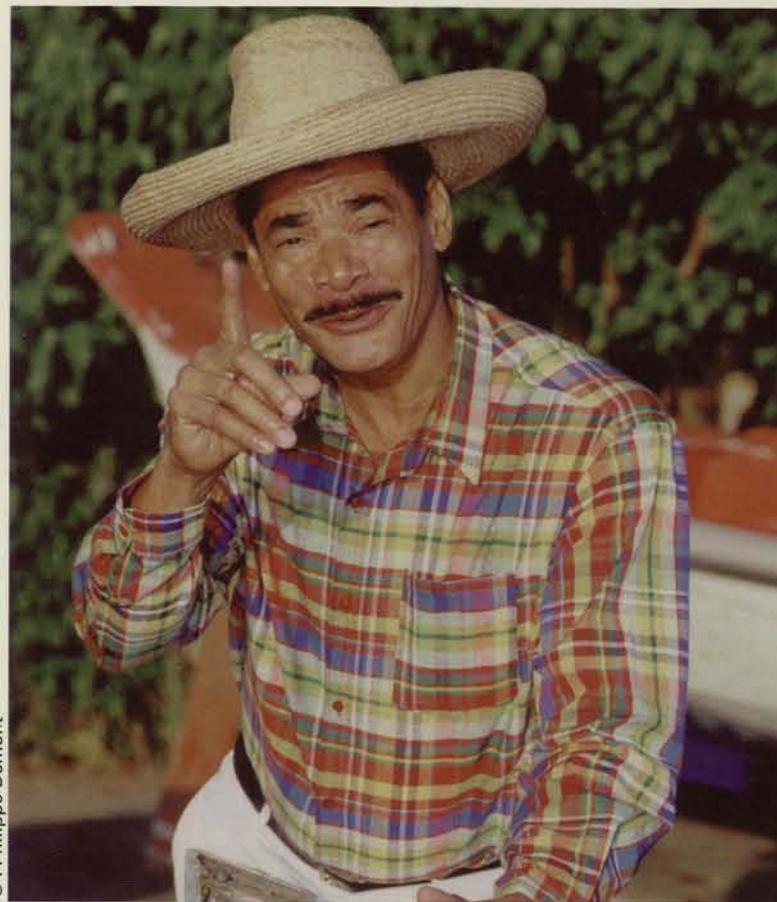
PORTRAIT

Le rakugo, "parole qui a une chute", ou "parole que l'on fait chuter", a trouvé sa forme définitive à la fin du XVIII^e siècle. Les anglais l'ont appelé "l'art de ne pas avoir de fourmis dans les jambes", *sit-down comedy*, car le *rakugo-ka*, qui entre en scène avec une veste *hoori* (symbole de courtoisie envers le public), s'assoit sur un coussin, pour ne plus en bouger jusqu'à la fin de sa prestation.

C'est un art codifié. La trame narrative est très simple, tout réside dans les dialogues : "La parole du conteur bruisse de voix innombrables ; bien que nous ne voyions qu'un seul individu sur scène, nous en entendons un grand nombre" [1].

Le rakugo est avant tout une performance langagière : jeux de mots, calembours, élucubrations étymologiques... C'est là que se joue la réputation du conteur, qui apporte à un répertoire de quatre ou cinq cents trames (généralement connues du public), une touche personnelle inimitable, pour laquelle il est reconnu et estimé. Des élèves aux maîtres renommés, plus de trois cents conteurs exercent aujourd'hui, à Tokyo, vivant de la maîtrise de leur parole.

[1] Anne Bayard-Sakai, *Rakugo*, Édition Philippe Picquier



© : Philippe Demont

PORTRAIT

Né en 1948, aîné d'une famille de huit enfants dont il a très tôt la charge, Serge Bazas a dû travailler dans les plantations de canne à sucre. C'est lors de son service militaire, à vingt ans, que cet ouvrier agricole décide de sa profession actuelle, chef cuisinier, et découvre sa vocation de conteur. Car tous les soirs, pour les oreilles attentives de ses camarades, il raconte. Il apprend ensuite la musique. Depuis, il anime les fêtes patronales et joue du saxophone car, pour lui, bien conter, c'est aussi "chansonner". Le saxophoniste au chapeau de paille joue dans des groupes tels que Aam 4, Tambou Bo Cannal, ou encore Périnello, son groupe actuel.

RÉPERTOIRE

— Ye... krick... Ye... krack... Est-ce que la cour dort ?

— Non, la cour ne dort pas !

Ainsi commencent aux Antilles les contes, paroles de la nuit.

Serge Bazas s'inscrit dans la lignée des conteurs traditionnels au "parlé rafaes", c'est un "paroleur", que Raphaël Confiant qualifie aussi de "cueilleur du verbe dessous les désespoirs", et dont le message en apparence humoristique est souvent moraliste. Il tient le rôle du porte-parole de la mémoire antillaise. "Nous sommes des gens mélangés à la Caraïbe, aux Africains, aux Mulâtres, aux Indiens..."

Ses contes représentent sous une forme symbolique la réalité sociale issue de l'esclavage. Son goût pour les jeux de mots, les rimes, ses fameuses *créolades* caractérise celui que le public surnomme "Bazo". À un rythme effréné, étourdissant, il réactualise de vieilles histoires qu'il a mémorisées au cours de son long et fécond passé d'auditeur, car dit-il, "il arrive aux avocats verts de tomber, tandis que les avocats mûrs demeurent accrochés". Serge Bazas est le créateur de Loindin, personnage emblématique des contes de la Martinique.

Afrique-Amérique, dont l'un des axes était la traite des esclaves amenés d'Afrique pour travailler dans les plantations de canne à sucre ou de coton. Ce processus devait aboutir à la naissance du créole et à la société diglosse qui, aujourd'hui encore, fleurit en Martinique.

Après l'abolition de l'esclavage, il est fait appel à une main d'œuvre venue d'Inde et de Chine, les coolies, minorités relativement importantes dans les îles de l'Océan Indien, en particulier à la Réunion ou à l'île Maurice, mais aussi en Martinique et en Guadeloupe. Cette histoire a laissé des marques profondes, et les séquelles de l'esclavage sont loin d'avoir disparu, suscitant des débats extrêmement vifs entre adversaires et partisans de l'emploi du créole comme langue officielle de l'île.

LE CRÉOLE DE LA MARTINIQUE

Les premiers habitants de Madinina, la Martinique d'aujourd'hui, étaient, comme ceux de l'ensemble des Petites Antilles, des indiens Arawaks, qui se trouvaient là depuis 5.000 ans avant notre ère. Au X^e siècle, ils se virent soumis par les indiens caribes, venus de la région des Guyanes sur la côte nord-est de l'Amérique du Sud. Ces guerriers à la combativité redoutable, et précédés d'une réputation de cannibalisme, avaient fortement impressionné les Espagnols, au point de les empêcher de s'emparer de l'île. Ils durent cependant s'incliner devant la politique de Richelieu, qui se rendit maître de l'île en 1635, contraignant les survivants à la fuite pour échapper à l'extermination. S'ensuit aussitôt le processus tragiquement classique du commerce triangulaire Europe-

LE JAPONAIS

Cette langue très ancienne, vraisemblablement issue de la même branche que le coréen il y a plus de 5.000 ans, a la particularité de s'écrire au moyen de l'écriture chinoise, ce qui est original, puisque les caractères de cette écriture plusieurs fois millénaire sont des idéogrammes. C'est dire à quel point la langue et la pensée japonaise sont marquées par la langue chinoise. Comme il a été dit : "On parle en japonais et on écrit en chinois". Or le japonais n'a rien de commun avec le chinois, ni dans sa morphologie ou sa syntaxe, ni dans ses sons, ses rythmes ou ses intonations. Le premier écrit en langue japonaise, le *kojiki*, qui affirme les mythes et les traditions nationales face au bouddhisme importé de Chine, sût, pour se distinguer du chinois, réserver certains idéogrammes à leur seule valeur phonétique indépendem-

ment de leur signification. Ce texte, du début du VIII^e siècle, joue un rôle majeur sur le plan linguistique. C'est à partir de ce texte qu'on a pu distinguer un texte japonais d'un texte chinois.

Les fameux «Dits», comme *Le Dit du Genji*, marqueront le lien entre la tradition orale et la fondation d'une culture écrite.

RÉPERTOIRE

Avant d'être Yanagiya Sankyo — selon l'usage au Japon, le nom de famille précède le prénom —, Inaba Minoru, né au lendemain de la guerre, en 1948, est un enfant de Tokyo. Fils d'un chef cuisinier, qui tient un restaurant au centre de la ville, et frère de trois futurs chefs cuisiniers, c'est en écoutant les contes d'un célèbre *rakugo-ka*, Yanagiya Kosan, qu'il décide de devenir son disciple. Il apprend au jour le jour, nourri et logé par son maître, dont il prend soin et qu'il peut ainsi observer, en répétition



© : Tswaledi Thobyane

LE ZULU

Le zulu, qui appartient au groupe des langues bantou parlées dans toute la moitié sud de l'Afrique, est l'une des principales langues africaines en Afrique du Sud, dont les deux langues officielles sont l'afrikaans (la langue des descendants de colons hollandais) et l'anglais. Si la colonisation et la violence de l'apartheid n'ont guère favorisé la promotion des langues africaines, elles n'en ont toutefois pas aboli l'usage. Le zulu est aujourd'hui la langue d'une importante communauté linguistique, appelée à jouer un rôle essentiel, non seulement dans la transmission de l'histoire et de la culture africaines, mais aussi dans la vie sociale du pays.

Une des particularités les plus frappantes des langues bantou,

commune au zulu, au xhosa et à d'autres langues d'Afrique du Sud, est la présence de ces sons très surprenants pour l'auditeur étranger que l'on appelle des *clicks*, et que la grande chanteuse Myriam Makeba a largement contribué à faire connaître avec son célèbre *click song*. Il s'agit de bruits qui ne sont pratiquement jamais utilisés dans les autres langues du monde, et qui présentent des claquements ou bruissements faits dans la bouche, comme par exemple le bruit de la langue un peu au-dessus des dents, que l'on note parfois "tut tut", et qui exprime l'incrédulité, ou le claquement de la langue sur le palais, que l'on fait après avoir bu, ou encore le bruit des lèvres lorsqu'on envoie un baiser. Ces *clicks*, qui, en zulu, ont valeur de consonnes, au même titre qu'un *p* ou un *k*, ne manquent pas de produire sur l'auditeur étranger,

qui a peine à les percevoir autrement que comme un bruit non linguistique, l'impression d'une percussion qui accompagnerait la parole.

PORTRAIT

Aînée de deux frères, Nomsa Mdlalose est née à Kwamashu (Durban), en 1963. Son rêve est de devenir médecin, mais les moyens financiers manquent. C'est à Johannesburg, au Market Theatre Laboratory, qu'elle entend pour la première fois la grande conteuse sud-africaine Gcina Mhlope. Cette rencontre s'avère décisive. Nomsa Happiness Mdlalose commence à parcourir la région (écoles, universités, bibliothèques, festivals et villages), en racontant les histoires issues de sa culture zulu, car, écrit-elle, "un peuple commence à se connaître quand il raconte ses propres histoires". Diplômée en psychologie, en communication et en économie, elle mène aussi une activité journalistique. Selon elle, la vocation d'un conteur est triple : divertir, éduquer et guérir. Face au terrible fléau du sida en Afrique du Sud, elle s'est engagée dans le cadre de l'Association Zanendaba, communiquant force et courage à ceux qu'elle voit "hantés par l'idée de la mort".

RÉPERTOIRE

Son art, elle affirme ne pas l'avoir reçu des anciens, assise, comme on voudrait se l'imaginer, près d'un feu tribal — même si sa mère pratique le conte dans un cadre familial. Les histoires de Nomsa Mdlalose "arrachées au livre même de la vie", sont liées à la nature (*L'Origine des étoiles*), aux animaux (*Le Serpent à sept têtes*), aux faits historiques (*L'Esprit de Ubuntu, Baba N'Gidi*), et à la société sud-africaine d'aujourd'hui. Afin de toucher directement ceux qui l'écoutent, elle raconte dans leur langue maternelle, en sotho, en anglais ou en zulu. En fonction de la nature du conte, elle a recours à quelques gestes codifiées et à des modulations de la voix.



D.R.

LE SAMI

Membre de la même famille linguistique que ses voisins le finnois et l'estonien, mais aussi que le hongrois, le sami est la langue d'une minorité ethnique d'environ soixante-dix mille habitants répartis entre la Norvège, la Suède, la Finlande et la péninsule de Kola (Russie). Chasseurs à l'origine, puis éleveurs de rennes, ce peuple nomade vivait dans les régions arides du cercle polaire, en petites communautés, les *siidas*, qui regroupaient de cinq à six familles — ce qui leur a permis de conserver l'exercice de leur langue ainsi que leurs traditions et leurs coutumes. Un moment menacés par la sédentarisation et l'assimilation, avec la mise en place des états dont ils se trouvèrent les ressortissants, les Samis jouissent aujourd'hui, en Norvège et en Finlande, d'un statut qui leur accorde un parlement et une juridiction propre. C'est d'ailleurs au simple fait de pratiquer la langue sami de façon quotidienne que l'on est reconnu et admis comme membre de la communauté.

Les conditions dans lesquelles la langue orale s'est maintenue ont favorisé le foisonnement de dialectes, ce qui n'a pu que faire obstacle à la constitution d'une langue unifiée et standardisée. Avec la sédentarisation et ses effets sur le mode de vie des samis, la pratique de leur langue s'est trouvée de plus en plus limitée. Subsiste une littérature orale, l'équivalent des sagas, transmises depuis des temps immémoriaux lors des longues, très longues nuits d'hiver, et qui mêlent archaïsmes de la langue, situations fantastiques et épiques, et soucis de la vie courante.

PORTRAIT

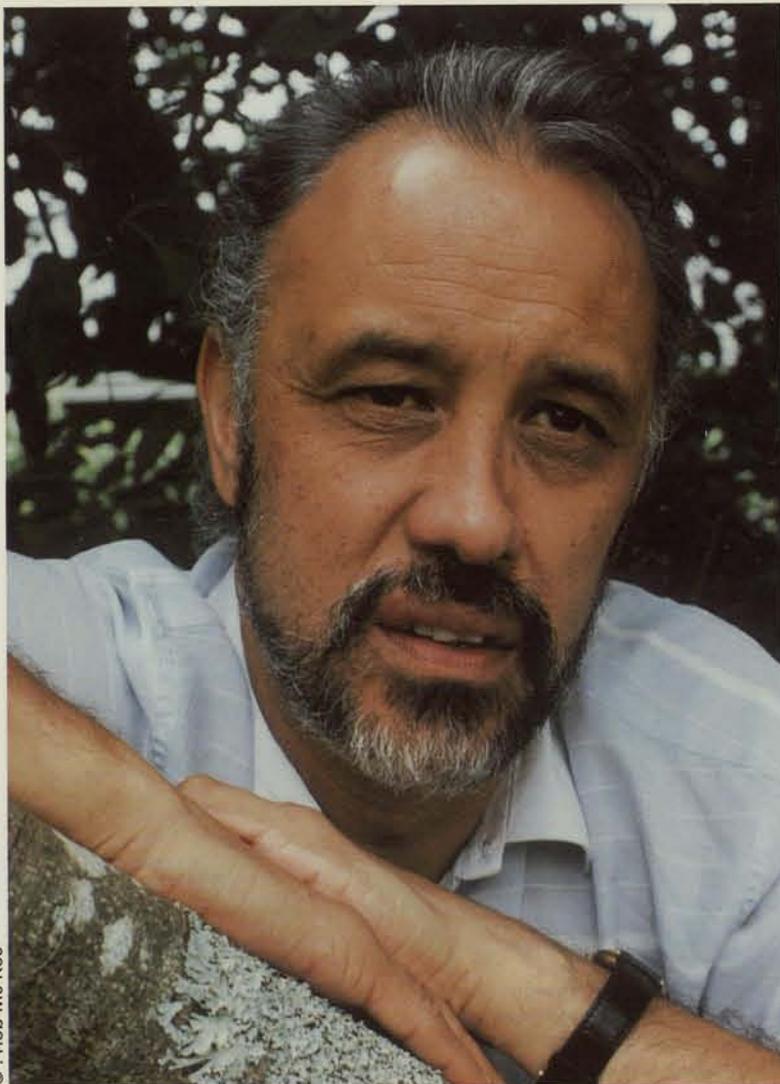
Ante Mikkel Gaup est né en 1955 à Guovdageidnu, tout au nord de la Norvège, dans la région du Finnmark, au-delà du cercle polaire arctique, dans une famille d'éleveur de rennes. S'il a étudié le norvégien à l'école, "comme une langue étrangère", c'est en sami, sa langue natale, qu'il raconte, depuis son enfance, les histoires entendues de la bouche de son père. Il dit avoir beaucoup appris de lui. Chacun des membres de sa

famille, à son tour, dès le plus jeune âge, a raconté ces histoires, à sa fratrie ou à ses camarades. Prenant très à cœur son rôle de passeur des traditions, Ante Mikkel enseigne aux adolescents de Guovdageidnu l'histoire et la langue du peuple sami, tout en continuant à s'occuper des troupeaux de rennes.

RÉPERTOIRE

Ante Mikkel Gaup aime raconter des aventures qui lui sont advenues, des récits de chasse aux rennes, des histoires de tous les jours, ou amusantes, des réussites et des échecs, qu'il raconte avec une grande économie de moyens, sans artifice, comme un proche vous raconterait ce qui lui tient à cœur. Il sait que les enfants, même jeunes, aiment frissonner et peuvent affronter avec courage trolls, sorcières et fantômes. Pour eux, Ante Mikkel Gaup a créé un répertoire spécifique, inventé de nouvelles histoires et taillé un personnage sur mesure : Juff. Lorsqu'il raconte aux adultes, la dimension merveilleuse cède la place à l'évocation du sombre destin de son peuple.

RANGIMOANA TAYLOR



© : Rob Mc Kee

LE MAORI

Lorsqu'il accosta dans la pays qui allait devenir la Nouvelle Zélande, Abel Tasman, le grand explorateur des mers du Sud, découvrit des guerriers couverts de tatouages de la tête aux pieds, les Maoris. Quelle vitalité a-t-il fallu à ces hommes pour que leur langue et leur culture survivent aux mousquets des envahisseurs, aux maladies introduites par les marins et les colons, et au prosélytisme des missionnaires ! Leur langue, le maori, est aujourd'hui la seconde langue officielle du pays, parlée par environ cent cinquante mille personnes. Comme d'autres langues

d'Océanie, le maori privilégie les voyelles, qui souvent se combinent entre elles pour former des syllabes, sans l'intervention de consonnes (d'ailleurs peu nombreuses dans ces langues), ce qui donne à la parole un flux extrêmement musical et doux, évoquant une modulation délicate de la voix, dans laquelle l'intervention d'une consonne vient faire événement rythmique et apporte une vigueur toute martiale. La fameuse danse des All Blacks, le *haka*, a fait connaître au monde entier un aspect du cérémonial cher aux Maoris, riche en concours de danses et de provocations, mais aussi en joutes d'éloquence, qui peuvent durer des heures, voire des jours.

Le renouveau de ces dernières années, fondé sur ce que la tradition orale a su préserver de vivant, représente un exemple remarquable à plus d'un titre. Des Néo-Zélandais anglophones de plus en plus nombreux commencent à apprendre la langue maorie.

PORTRAIT

Rangimoana Taylor est né en 1949, à Wellington, en Nouvelle Zélande. À l'école déjà, il recherchait l'attention d'un auditoire. Diplômé de l'École d'art dramatique de Nouvelle Zélande en 1975, c'est en donnant des cours de théâtre qu'il découvre les ressorts de l'art du conteur et les applique aux techniques de l'acteur. Lorsqu'il crée une association de théâtre pour défendre la culture orale menacée du peuple maori, il revient à la source des contes de son enfance. Les adultes de sa famille, qui rassemblait de nombreux orateurs de talent, aimaient à se raconter des histoires que les enfants écoutaient aussi. Rangimoana Taylor est l'un des personnages importants de la vie culturelle maori à Wellington. Artiste généreux, démonstratif, chaleureux, il a travaillé avec des publics très divers : prisonniers, diplomates, enfants en difficulté. Il raconte aussi bien en maori qu'en anglais.

RÉPERTOIRE

Rangimoana Taylor préfère les histoires extraordinaires à celles de la vie quotidienne. Le mythe fondateur de Maui, connu dans toute la Polynésie, à Tahiti et à Hawaii, sur les îles Cook et en Nouvelle Zélande, est celui qu'il raconte le plus volontiers. Les aventures de Maui connaissent de nombreux rebondissements. À sa naissance, on le croit mort, il gagne les cieux pour en redescendre, mi-homme, mi-dieu. Personnalité exceptionnelle et brillante, animé d'une insatiable curiosité, d'un tempérament passionné et exalté, Maui n'a qu'un défaut, son manque de sagesse.

JESUS URBANO



D.R.

LE QUECHUA

Langue de l'ancien empire des Incas, le quechua, d'abord parlé sur les hauts plateaux au sud du Pérou, s'est étendu de la Colombie actuelle au Chili central, et de la côte pacifique aux confins du bassin de l'Amazone, supplantant les nombreuses langues originellement parlées par les peuples dominés par les Incas. Après l'arrivée des conquistadors en 1532, le quechua, non sans subir l'influence de l'espagnol, devient une véritable *lingua franca* tout le long de la Cordillère, grâce notamment aux missionnaires qui en font une langue d'évangélisation, favorisant ainsi son expansion en même temps que la société traditionnelle se trouvait totalement bouleversée. En disparaissant, l'ancien empire des Incas a laissé un certain nombre d'énigmes. Comment un empire aussi vaste et centralisé a-t-il pu être gouverné et se maintenir sans écriture ? En effet, les seules traces d'écriture qui nous soient parvenues sont les fameux *kipas*, ces jeux de cordelettes

nouées dont le mystère reste entier. On pense aujourd'hui que cela fait partie du véritable sabotage auquel se seraient livrées les élites incas après la conquête, afin de ne rien laisser de leur univers symbolique à l'envahisseur. Aujourd'hui, le quechua s'écrit, s'enseigne et se parle dans les pays de la Cordillère, surtout au Pérou, et notamment dans les villes. Nombreux sont ceux qui s'intéressent à cette langue et à cette culture qui sont loin d'avoir livré leurs secrets.

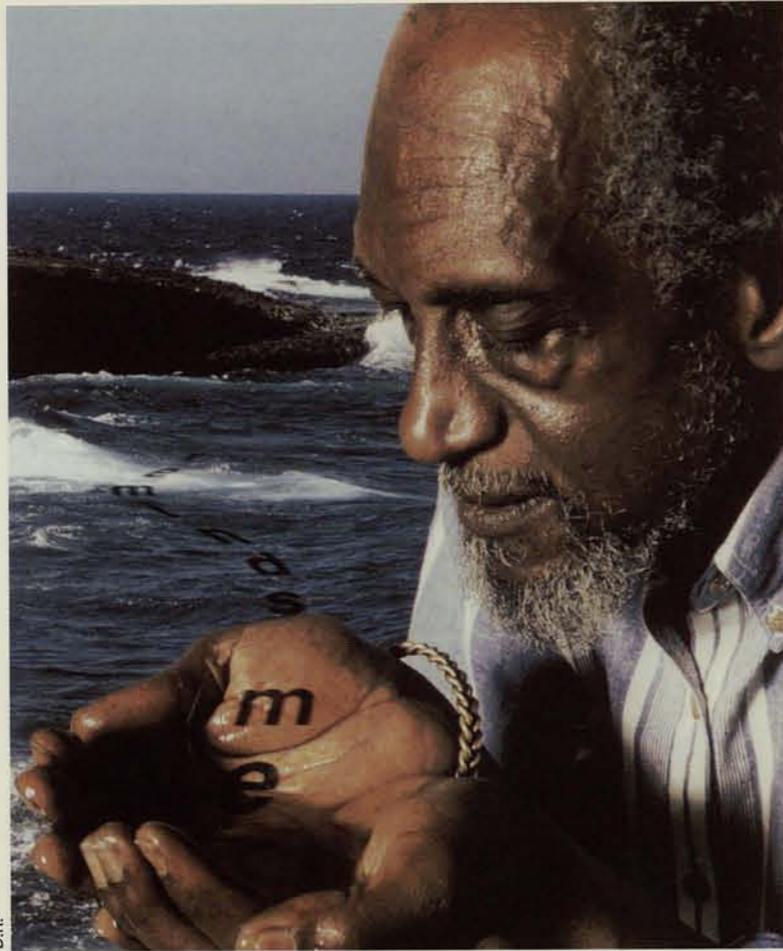
PORTRAIT

« Je suivais mon père lorsqu'il labourait avec ses bœufs, et je semais les graines d'une main pendant que de l'autre, je ramassais de la terre que je pétrissais. C'est ainsi que j'ai découvert la malléabilité de l'argile. Quand nous nous reposions, je m'amusaiss à fabriquer des petites colombes, des petits chiens, des petites vaches, des petits oiseaux. J'ai appris à reconnaître la meilleure terre glaise ». Ainsi parle Jesus Urbano, grand sculpteur de

retables, ces autels portatifs que les paysans des Andes considéraient comme des talismans, protégeant bêtes et champs contre les mauvais esprits. Né en 1937, à Ayacucho, au cœur de la montagne andine, il apprend de son grand-père que dans le ciel, au milieu des étoiles, vivent des animaux sauvages. Ceux qui vivent sur terre n'en sont que les copies. Dans cette région, on enseigne aux enfants à faire des offrandes à la lagune, avant de tuer un canard, ou à l'esprit de la montagne, pour qu'il leur donne de l'eau. Dans sa maison de Chacacayo, près de Lima où il vit désormais, Jesus Urbano n'est interrompu dans son travail que par les abeilles et les lézards. Il a trouvé le calme et la tranquillité nécessaires pour se "remémorer les vies passées" et se concentrer sur la sculpture de ses retables.

RÉPERTOIRE

Jesus Urbano a hérité de ses parents et grands-parents, puis de sa femme la plupart de ses récits. Il a enrichi son répertoire au gré de ses pérégrinations : dans chaque village, il a observé les coutumes, les chants et les traditions, et il a écouté les histoires des anciens et celles des bergers indiens Chutonunas, qui vivent à de très hautes altitudes. Chaque montagne du Pérou est dotée d'un pouvoir. Seuls les *pongos* (sorciers ou chamans) savent leur parler et connaissent les lieux où déposer les offrandes pour obtenir leur protection. Car les montagnes, tout comme les retables que peint Jesus Urbano, s'ouvrent et se ferment. Son thème de prédilection est la chute des anges. Chassés du ciel, les anges sont devenus les esprits cachés des montagnes andines et des villes aux palais d'or et d'argent construites par les conquistadors. Ces anges sont les garants de l'équilibre entre les mondes naturel et surnaturel.



se, d'un anglais des Caraïbes distinct du créole.

PORTRAIT

Né en Guyane en 1937, Marc Matthews grandit pendant la Seconde Guerre mondiale, qu'il évoque comme l'ère des affiches "Grow more food" et des nouvelles du front à la radio. Il est profondément imprégné de sa culture guyanaise, qui lui a cruellement manqué lors de dix années de tribulations européennes.

Sa vocation de conteur, née d'une quête identitaire, fait écho à ses souvenirs d'enfance, son père et sa mère contant l'un et l'autre. Pour lui, conter et jouer la comédie sont deux fonctions de même nature, le théâtre trouvant sa source dans le conte. Il vit aujourd'hui dans une ancienne église, à Londres, où il dirige de nombreux ateliers. Marc Matthews y utilise les techniques de conteur comme un outil d'enseignement lui permettant de développer une interaction créative entre le professeur et les élèves.

Écrivain (*Guyana my Altar, A Season of Sometimes*), et voyageur, sa haute stature est impressionnante en scène. Le flux rapide de ses paroles contraste avec l'élégance de ses gestes au ralenti.

RÉPERTOIRE

Marc Matthews a abordé une grande variété de styles et de thèmes ; il raconte aussi bien des histoires mythiques, fantastiques, humoristiques, satiriques ou, au contraire, pathétiques. Il excelle dans les récits de voyage : les siens dans son pays de forêts tropicales, d'immenses rivières aux noms légendaires (Cuyuni, Mazaruni, Essequibo ou encore Orinoco), un pays où les arbres samaan jettent des sorts aux passants, qu'ils soient à vélo ou dans une carriole tirée par un âne.

"Et ainsi, si vous me voyez, regardant vos mains, vous écoutant parler, sachez que je ne dors pas pour rêver, mais que je rêve de changer le monde" (Martin Carter, poète guyanais).

LE GUYANA

Le premier européen qui accosta en Guyana fut Christophe Colomb, en 1498. L'actuel Guyana est connu sous le nom de Guyane britannique, pour le distinguer de la Guyane hollandaise (aujourd'hui le Surinam) et de la Guyane française (devenue un des départements d'outremer de la République française). À l'époque où les plantations s'installaient dans la zone tropicale et équatoriale de la côte est du continent américain — raison d'être du commerce des esclaves —, cette région guyanaise fut l'objet de longs conflits entre hollandais, anglais et espagnols.

L'histoire des trois Guyanes se ressemble beaucoup par certains points, y compris avec l'arrivée d'une main d'œuvre bon marché, les coolies indiens ou chinois, qui

remplacèrent les esclaves africains sur les plantations, et qui adoptèrent le créole local dont la base, pour la Guyane britannique, ne pouvait être que l'anglais.

L'ensemble de ce que les Anglais appelaient leurs *West Indies* a été fortement marqué, à la fin des années soixante, par le mouvement rasta. Né en Jamaïque, ce mouvement prône le retour à un syncrétisme judéo-chrétien inspiré de l'Éthiopie, et vénère à ce titre la mémoire de l'empereur Haïle Salassié. Son influence s'est étendue à l'ensemble du monde créole, au-delà des anglophones, et s'est popularisée avec le succès extraordinaire de la musique reggae. Pays diglosse, le Guyana est le lieu d'une relation passionnante entre le créole et l'anglais standard, relation qui contribue à l'enrichissement réciproque des deux parures, et conduit à l'existence, de plus en plus reconnue et adm-



LE BÉTI

L'histoire et la géographie de l'Afrique sont telles qu'il est quasiment impossible de faire correspondre l'extension d'une langue avec le territoire d'un pays.

C'est le cas du bété, une des nombreuses langues de la famille des langues bantou, et du Cameroun, véritable mosaïque linguistique, y compris quant aux langues du colonisateur. D'abord colonie allemande, ce pays fut, après la Première Guerre mondiale, placé sous mandat britannique, pour une partie de son territoire, et sous mandat français, pour l'autre, avant sa réunification après les indépendances.

Les Bété, originaires des savanes du nord-est du Cameroun et de l'ouest du Nigeria, étaient de grands chasseurs et guerriers nomades vivant sur un mode clanique. Au XIX^e siècle, sous la pression des Fulami musulmans, qui cherchent à les islamiser ou à les réduire, les Bété s'installent sur la rive sud de la rivière Sanaga, dans une région de forêt équatoriale où ils deviennent éleveurs et cultivateurs, modifiant ainsi profondément leur mode de vie. Ces modifications et celles qui suivirent, au rythme des bouleversements économiques, politiques et sociaux des dernières décennies, ne furent pas sans effet sur la langue elle-même, ainsi soumise à des mouvements qui en bouleversèrent

très rapidement l'expansion, ainsi que la syntaxe et le vocabulaire. Celui que l'on considère comme le dernier locuteur de bété authentique s'est éteint en 1993, laissant derrière lui une langue profondément transformée. On pense alors à la phrase célèbre attribuée à Amadou Hampâté Bâ rappelant qu'en Afrique, "un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle". Mais le bété survit simplement par son nom, et la mémoire de ceux qui le parlent et qui transmettent un héritage dont l'adaptabilité au monde actuel ne fait que confirmer l'extraordinaire vitalité.

PORTRAIT

Né au sud du Cameroun, en 1954, Binda Ngazolo entend chez ses grands-parents l'épopée du Mvet qui relate le combat des Immortels, les Gans, contre les Mortels, les Gons. Ne pouvant étudier le cinéma au Cameroun, il se tourne vers le théâtre et la danse dans les années quatre-vingt, puis s'affirme comme conteur, et parcourt le pays : écoles, centres culturels, comités d'entreprise... Il s'installe en Côte d'Ivoire, à Abidjan, où il travaille d'abord avec Were Were Liking au Kiyi Theater, puis avec des adolescents souvent coupés de leur culture traditionnelle. Avec eux, il forme "Les Conteurs Urbains", proposition alternative à la culture de la violence. Conscient de sa responsabilité, il cite ce proverbe bété :

"L'éléphant passe, il laisse les empreintes de ses pattes, la plante rampante passe, elle laisse les citrouilles."

RÉPERTOIRE

— *Afian nzo...*

— *Vrrrou... adjabé.*

Ainsi commence le conte bété. La prise de parole, pour Binda Ngazolo, requiert de l'énergie. Il dit : "Le conte, c'est oser redevenir enfant. J'ai mesuré la portée des contes que ma grand-mère me racontait, une fois adulte. Elle m'a enseigné la vie, car chaque conte parle de situations que nous vivons."

Ses contes nous introduisent dans un monde plus vieux que le monde, où hommes et animaux peuvent se parler et se comprendre, comme Kulu la tortue aux cent ruses, Bémé le phacochère, l'ancêtre des humains, Zama Yé Mébégué, un être profondément retors, ou encore Binama, l'homme, "capable du meilleur, mais pour le pire, c'est encore, de loin, le meilleur". Ces personnages s'inscrivent dans la tradition du Minkana (chantefables, devinettes, proverbes) et du Minlan (épopées, légendes, récits). Ce conteur-danseur arpente l'espace scénique, joue de gestes amples et de mimiques, mais aussi des accents et des inflexions de langue bété.

MOHAMED BARIZ



D.R.

L'ARABE MAROCAIN

L'extension actuelle de la langue arabe par rapport aux modestes proportions de son Arabie d'origine est inséparable de l'expansion de l'Islam, dès le VII^e siècle de notre ère. Elle ne se confond toutefois pas avec la religion coranique, car c'est la langue d'une culture longtemps plurielle, dans laquelle Juifs et Chrétiens ont eu leur place. Une langue qui s'étend sur d'aussi vastes territoires ne peut manquer de donner lieu à un grand nombre de dialectes, selon les régions ou les pays où elle est parlée, et selon les influences linguistiques et culturelles auxquelles elle est exposée.

C'est bien sûr le cas de l'arabe parlé au Maroc, lui-même subtilement varié selon les régions, et selon qu'on est en ville ou à la campagne. Un tel brassage d'influences diverses — où l'on rencontre le berbère, le judéo-arabe et le français — est lié à un art du conte et du récit chanté, formes qui jouent un rôle de premier plan

dans la fixation et la transmission d'une littérature populaire. Pendant des siècles, cette littérature est orale, parallèle à l'arabe classique, avec lequel ses propres arabesques ne manquent d'ailleurs pas de souvent s'enchevêtrer.

La musique de cette langue semble avoir quelque chose d'envoûtant. L'impression de dureté produite sur des oreilles venues d'ailleurs par certaines de ses consonances ont vite fait de se transformer en une mélodie qui pourrait, à elle seule, représenter l'essence même du conte : l'attente de la fin en souhaitant qu'elle ne vienne que le plus tard possible, comme dans *Les Mille et une Nuits*.

PORTRAIT

Mohamed Bariz, enfant des quartiers pauvres de Marrakech, fait l'école buissonnière dès l'âge de douze ans, et devient l'otage des génies et des démons de la place Jamaa-el-Fna. Il connaît tout ce qui s'y raconte : le monde des *Mille et une Nuits*, d'Antar et

d'Abou Zayd Al Hilal... De guerre lasse, son père le somme de choisir : "Tu vas à l'école ou tu gagnes ta vie !" Mohamed quitte alors Marrakech et travaille comme berger dans la région du Fkih ben Saleh. Mais il craint la colère des djinns, qui s'en prennent à ceux qui ne tiennent pas leur promesse... Un jour, alors qu'il traverse le souk d'une petite ville, ses oreilles sont happées par les paroles d'un conteur qui semble avoir perdu le fil de son récit. Il lui vient en aide et achève le récit d'un épisode de la geste des Béni Hilal. Ce soir-là, il gagne son repas et un thé à la menthe. Il commence à parcourir le Maroc, les souks, les fêtes (*mousses*), pour revenir en 1971 sur la place Jamaa-el-Fna, à laquelle il doit tout. En signe de gratitude, il commence chacun de ses contes par un hymne en son honneur.

RÉPERTOIRE

Mohamed Bariz connaît quelques quatre cents contes et poésies populaires qu'il a entièrement mémorisés (les longues histoires de Antaria, Ismaïlia, Wahabia, Hamzaouia, Firouzia, Azalia et Hilalia), sans jamais passer par l'écrit. Il adapte son répertoire à toutes sortes de situations, *les Mille et une nuits* sont devenues les nuits marocaines, et on les croit créées par Bariz lui-même lorsqu'il les raconte en arabe marocain. Il y intègre les réalités d'aujourd'hui, celles de la vie des gens de peu, des voleurs et des marchands... Passant avec aisance des contes merveilleux aux récits contemporains, il reprend par exemple un texte de Borgès consacré au philosophe Averroès. Son costume touareg traditionnel et une baïonnette dorée à la main lui suffisent pour planter le décor, sa sûreté de geste et d'intonation fait le reste.

WU JUNYU



D.R.

LA LANGUE DE SUZHOU

La façon dont la voix module les voyelles sur des tons différents ne manque pas de fasciner quiconque découvre le chinois. Le chinois est une langue à tons, c'est-à-dire une langue dans laquelle le sens d'une syllabe dépend de sa prononciation (montante, descendante, en haut ou en bas). Le système d'écriture du chinois, bien antérieur à notre écriture alphabétique, se fonde sur des idéogrammes, caractères dont on peut se faire une idée en imaginant une forme de rébus. Chaque élément, à la différence des lettres d'un alphabet, illustre une syllabe qui signifie quelque chose. Cette propriété permet qu'une même page puisse être lue dans des langues qui, sans l'écrit, ou écrites au moyen d'un alphabet, ne seraient pas intelligibles entre elles.

Telle est la situation de la langue de Suzhou, ville du sud de la Chine, proche de Shanghai et Nanjing, célèbre pour ses jardins, ses canaux et capitale de la soie. Cette langue s'écrit au moyen de l'écriture chinoise, mais possède ses propres caractéristiques, de vocabulaire et de structure, et dispose notamment d'un registre tonal deux fois plus étendu que celui du mandarin.

C'est dire la musicalité de cette langue, dont la mélodie se trouve conditionnée à la fois par la nécessité de distinguer des signifiants qui ne diffèrent entre eux que par leur hauteur ou leur variation mélodique, et par l'intonation, qui correspond à la façon dont se déroule et s'organise le récit. S'agissant de poésies ou de contes, l'auditeur étranger se trouve confronté à une forme pour lui très déroutante de parole, ne sachant interpréter les variations mélodiques qu'il entend.

PORTRAIT

« J'ai soixante-dix ans cette année. Au cours de ma vie artistique, pendant cinquante ans, j'ai principalement interprété le roman *Au Bord de l'eau* de Shi Naian et Luo Guanzhong. Et j'ai poursuivi cette tâche sans relâche, même pendant les périodes les plus difficiles. L'appréciation du public est ma grande fierté et me stimule pour améliorer sans cesse le récit. J'ai un auditoire fidèle, et parmi eux beaucoup de jeunes, qui aiment écouter mes récits et apprécient mes interprétations. Pendant cinquante ans, j'ai fait corps avec *Au Bord de l'eau*. Pour continuer à exercer mon art de conteur, il me faut évoluer, afin de répondre aux exigences du public. Je sais traduire chaque personnage en quelques traits, je peux faire pleurer l'auditoire ou le faire rire, selon les situations. En scène, je conte en relief ».

Un calligraphe a composé deux vers en l'honneur de Wu : *On voit en personne le héros / Wu Song est là vivant !*

RÉPERTOIRE

Conteur, travaillant principalement sur le roman *Au Bord de l'eau* — écrit sous la dynastie Ming, et dont l'action se déroule pendant la période Song (XII^e - XIII^e siècles) —, Wu Junyu est aussi un artiste de *pingtan*, une forme traditionnelle où deux, voire trois interprètes se tiennent assis sur scène, sans costumes particuliers ni maquillage, chantent et racontent des histoires, accompagnés du pipa ou du sanxian, instruments proches du luth et de la vièle. Ce style narratif élégant fait appel à la langue de la région de Suzhou, où le *pingtan* est né au XVI^e siècle. Wu Junyu a étudié *L'Histoire du juge Bao* auprès du célèbre conteur Gu Hongbo. Il s'est ensuite attaché au roman *Au Bord de l'eau*, dont il a adapté sept épisodes : Wu Song, Song Jiang, Li Kui, Shi Xiu, Lu Zhishen, Lin Chong, Lu Junyi, chacun ayant pour titre le nom d'un des personnages.

FONDATION
DE
FRANCE

La Fondation de France s'engage pour favoriser les échanges entre les artistes et la société contemporaine

Cycle Babel Contes

Musique

Cycle monographique Salvatore Sciarrino

Danse

Compagnie
Pierre Droulers

Programme Initiative d'Artiste

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

FRFAP_2000 - TH_01 - PROS