

REPRESENTATIONS METAPHORIQUES DE LA FEMME DANS LA MEMOIRE COLLECTIVE AU SENEGAL

Birame SENE

Université Cheikh Anta Diop de Dakar – Sénégal

biramesene2@yahoo.fr

Résumé : Au Sénégal, les chansons populaires (« taasu » en wolof) expriment non seulement la mémoire collective, mais aussi la conscience culturelle des Sénégalais. S'il est vrai que ces chansons se constituent sur la base du rythme et de la mélodie, il n'en demeure pas moins qu'elles contiennent d'astucieuses combinaisons d'images au nombre desquelles figure la métaphore. L'étude détaillée et qualitative de cent trente-sept « taasu » a permis de constater que la femme sénégalaise se prête à différentes représentations métaphoriques. Aussi surprenant que cela puisse paraître, ladite femme est comparée à une bouillie de mil, une luciole, un œuf, une utilité, un or pur. Dès lors, la question suivante s'impose : à quoi correspondent réellement ces comparants ? Sous ce rapport, en associant stylistique, littérature et herméneutique, la présente étude permet d'appréhender les valeurs réelles de ces représentations métaphoriques ainsi que la place de la femme sénégalaise dans la société d'hier et d'aujourd'hui.

Mots-clés : stylistique, métaphore, littérature orale, expressivité, herméneutique

Abstract : In Senegal, popular songs (« taasu » in Wolof) express not only the collective memory, but also the cultural consciousness of Senegalese people. While it is true that these songs are formed on the basis of rhythm and melody, the fact remains that they constitute clever combinations of images among which is metaphor. The detailed and qualitative study of one hundred thirty-seven « taasu » has shown that the Senegalese woman lends herself to various metaphorical representations. As surprising as it may seem, said woman is compared to a millet porridge, a firefly, an egg, a utility, pure gold. Therefore, the following question arises : what do these comparators really correspond to ? In this respect, by associating stylistics, literature and hermeneutics, the present study makes it possible to apprehend the real values of those metaphorical representations as well as the place of the Senegalese woman in the society of yesterday and today.

Keywords : stylistics, metaphor, oral literature, expressiveness, hermeneutics

Introduction

La présente étude s'intéresse au « taasu », terme wolof qui désigne une chanson populaire déclamée par une femme sénégalaise à l'attention d'une autre, surtout dans le cadre d'un événement heureux ou festif (mariage, baptême, tour de famille, etc.). En vertu de son levain moralisateur et de son attachement aux règles de bonne conduite, cette chanson trouve une place privilégiée dans l'imaginaire collectif des Sénégalaises au point d'éveiller l'intérêt d'une partie de la gent masculine en quête de gain facile. Mais par-delà cet aspect, le phénomène qui attire le plus notre attention est le suivant : les énonciatrices sénégalaises qui déclament les « taasu » en l'honneur des énonciataires utilisent des images métaphoriques qui paraissent dévalorisantes, insolites, surprenantes. Cette façon de procéder est d'autant plus étrange et problématique qu'elle suscite quelques interrogations. Les images dévalorisantes contenues dans les « taasu » le sont-

elles fondamentalement ? À quoi correspondent-elles réellement ? Qu'est-ce qui justifie leur emploi ? Sous ce versant, la présente étude qui s'inscrit dans le sillage de la stylistique se donne pour objectifs de lever un coin du voile sur la dimension énigmatique des images métaphoriques dans les « taasu » et d'apprécier l'expressivité des ressources linguistiques déployées par les énonciatrices wolofes. Dans cette perspective, elle met en avant les hypothèses de recherche suivantes : les expressions métaphoriques dans les « taasu » ne sont pas dévalorisantes, contrairement aux idées reçues ; elles constituent d'astucieuses stratégies langagières mises à profit par les femmes sénégalaises en vue de rehausser leur image dans la sphère sociale ; elles forment des indices manifestes de l'ontologie négro-africaine. Redevable d'une méthodologie articulée autour de la sélection du corpus, de la recherche documentaire et de l'examen des résultats obtenus, la présente étude s'appuiera sur un plan bipartite : considérations théoriques et analyses des résultats.

1. Considérations théoriques

Dans ce qui suit, nous mettrons en évidence les approches définitoires ainsi que les particularités de la métaphore. Par ailleurs, étant donné que notre corpus donne prise à la littérature orale, nous apporterons quelques précisions importantes sur le corpus choisi.

1.1. Approches définitoires et particularités de la métaphore

La métaphore fait partie intégrante d'une grande famille appelée figure de style ou figure de rhétorique. Celle-ci est présentée comme un procédé d'expression qui diffère fondamentalement du langage ordinaire, qui s'écarte du code linguistique habituel et qui est susceptible de capter sinon l'esprit, du moins l'attention. Dans cette grande famille, la métaphore assume le statut de trope ou de figure de mot comme l'indique ci-dessous le texte de Bernard Cocula et de Claude Peyrouet.

Ces figures étaient classées en quatre catégories :

- les figures de diction : c'est ce que nous appellerons les écarts au niveau phonique, par exemple une apocope ou une diérèse ;
- les figures de mots, ou tropes : ce seront nos écarts paradigmatiques, comme la métaphore ou la synecdoque ;
- les figures de construction : elles portaient sur la syntaxe et la combinaison de mots, comme l'ellipse ou l'anaphore ;
- les figures de pensées concernaient en somme les signifiés. C'était par exemple la litote, l'antithèse, l'apostrophe, etc. (B. Cocula et C. Peyrouet, 1978, p.108)

Perçue comme figure de mot ou trope, la métaphore a également ceci de particulier qu'elle implique un rapport d'analogie entre les référents matériels ou immatériels, une connexion entre les signifiés, une comparaison sous-entendue. Elle fait implicitement office de liaison, d'attache, de transfert ; ce qui conforte d'ailleurs son sens étymologique. En effet, le terme « μεταφορά » (metaphorá) signifie « transport » en grec. C'est dans ce sens que César Chesneau Dumarsais affirme :

La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. (C.C. Dumarsais, 1968, p. 112)

Plus largement, Georges Mounin explique :

Métaphore. Trope fondé sur le rapport d'analogie entre des objets et qui naît de l'intersection de deux ou plusieurs signifiés qui ont des sèmes en commun à l'intérieur d'un seul terme ou d'une seule expression. [...] On présente aussi la métaphore comme une comparaison implicite qui aboutit, par le rétablissement des termes de l'analogie dans l'esprit du lecteur, à la création d'un troisième signifié, résultat de l'interaction des termes de l'analogie première. (G. Mounin, 1993, pp.213-214)

La comparaison implicite désigne ici l'absence de comparatif, c'est-à-dire d'outil de comparaison. Cela revient à dire que la métaphore n'admet point au niveau de l'axe syntagmatique les catégories grammaticales telles que : les conjonctions (comme, de même que, ainsi que,...) ; les verbes (ressembler à, correspondre à, s'assimiler à,...) ; les noms (l'aspect de, l'apparence de, le visage de,...) ; les adjectifs (tel, pareil, semblable à, identique à, ...). À partir du moment où elle fait abstraction de tous ces comparatifs, la métaphore trouve son expression la plus profonde dans la mise en symbiose de deux éléments : le comparé et le comparant. Pour faire comprendre ces deux notions, nous pouvons proposer trois exemples en recourant au verbe copule « être » : « La famille est une galaxie. » ; « L'homme est le soleil. » ; « La femme est la lune. ». Nous pouvons représenter les métaphores à travers le tableau ci-dessous.

Tableau I. Aperçu structurel de la métaphore

Représentations métaphoriques	
Comparés	Absence de comparatif
« famille »	
« homme »	
« femme »	

Pour autant que nous puissions en juger par l'observation générale, l'élément fondamental dans la représentation métaphorique n'est pas le comparant, mais le comparé. En effet, c'est le comparé qui permet de distinguer la typologie des métaphores : métaphore in praesentia et métaphore in absentia. La métaphore in praesentia se distingue par la présence manifeste du comparé dans la combinatoire syntaxique. Les trois exemples susmentionnés comportent tous des métaphores in praesentia. Quant à la métaphore in absentia, elle se particularise par l'absence du comparé dans la trame énonciative. Viennent en appoint les illustrations suivantes.

- « J'adore ma galaxie. » (dans le sens de → « J'adore ma famille. »)

Dans cet énoncé, le comparant « galaxie » est matérialisé, contrairement à son comparé « famille ». L'absence du comparé ne doit pas empêcher l'interlocuteur de saisir la véritable signification dudit énoncé.

- « Le soleil se repose. » (dans le sens de → « L'homme se repose. »)

À ce niveau, la métaphore in absentia (absence du comparé « homme » et présence du comparant « soleil ») est en corrélation étroite avec la personnification.

- « J'aperçois la lune. » (dans le sens de → « J'aperçois la femme. »)

Dans cette chaîne parlée, le comparant « lune » se substitue au comparé « femme ».

Nul doute que le comparé est l'élément crucial des métaphores (métaphore in praesentia et métaphore in absentia). Nul doute non plus que le comparant bénéficie d'une importance grande et explicite dans les représentations métaphoriques. D'ailleurs, l'accumulation et l'enchaînement de comparants dans une séquence énonciative donnent lieu à ce que les spécialistes en stylistique appellent métaphore filée. Plutôt que de dire « Dans la famille, l'homme et la femme sont complémentaires », il est possible d'utiliser cette métaphore filée : « Dans la galaxie, le soleil et la lune sont complémentaires. » Les comparants « galaxie », « soleil » et « lune » donnent l'impression d'être en file indienne. Il est clair que cette forme de métaphore se démarque du langage ordinaire, sans compter qu'elle est susceptible d'embellir nombre de textes littéraires (narratif, poétique, explicatif, argumentatif...). Il est également clair que, par-dessus tout, la métaphore engage l'intuition et la subjectivité. Il suffit pour s'en convaincre davantage de prêter attention à ce fragment de texte. Elle se caractérise par les traits suivants :

la non grammaticalisation. Elle n'est pas marquée par un outil syntaxique ; l'absence de rapprochement. La métaphore part de la simple ressemblance entre des éléments du comparant et du comparé pour prôner l'identité. En d'autres termes, elle est fondée sur une fusion analogique qui perturbe le noyau sémantique du comparant. [...] ; le caractère intuitif et subjectif. Elle repose sur une analogie immédiate. En outre, l'équivalence prônée n'existe pas dans les éléments comparés mais dans la manière subjective de les voir. L'extrapolation et l'amplification inhérentes au processus métaphorique ajoute à cette subjectivité. (M. Cissé, 2009, pp. 208-209)

S'il est vrai que la métaphore rapproche sans phase intermédiaire le comparé et le comparant, il n'en demeure pas moins qu'elle instaure une relation d'entente privilégiée entre l'émetteur et le récepteur, obligeant par moments ce dernier à capter – à la lumière du contexte et du cotexte – le message véhiculé. Elle fonctionne comme un jeu de codes entre le destinataire et le destinataire, l'auteur et le lecteur. Elle tient lieu de formule énigmatique. Et en tant que construction intellectuelle, elle ne demande qu'à être interprétée de la manière la plus juste qui soit. En vertu de ce parti pris, elle est présentée par le stylisticien belge Bernard Dupriez comme le plus élaboré des tropes. En atteste ce passage :

Métaphore. C'est le plus élaboré des tropes car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur. (B Dupriez, 1984, p.286)

Au vu de l'ensemble de tous les faits précédemment considérés, nous retenons que la métaphore se constitue sur la base d'un rapport d'analogie entre des entités qui peuvent être matérielles ou immatérielles. C'est une figure rhétorique qui évoque une comparaison implicite. En d'autres termes, elle n'accorde aucune concession aux comparatifs tels que les conjonctions, les verbes, les noms et les adjectifs. Elle met en symbiose le comparé et le comparant en ceci qu'elle favorise l'intersection des signifiés, des sèmes. Elle est intéressante à étudier dans la mesure où elle incite à réfléchir non seulement sur la relation entre les unités linguistiques mises en symbiose, mais aussi sur la relation entre encodeur et décodeur. Dotée de pouvoir d'interprétation, elle n'en reste pas moins énigmatique, surtout en ce qui concerne les chansons wolof, les « taasu ».

1.2. Précisions importantes sur le corpus choisi

À l'image de la métaphore, le « taasu » mérite une attention spéciale. D'une part, il constitue la toile de fond de notre corpus ; d'autre part, il soulève la problématique de la littérature orale. Il est bon de rappeler que la présente étude s'arc-boute sur une méthodologie articulée autour de la sélection du corpus, de la recherche documentaire et de l'examen des résultats obtenus. Sur ce, trois questions cruciales sont mises en avant : sur quelle source s'appuie ladite étude pour analyser ce chant tiré de la tradition orale sénégalaise ? quelles sont les particularités de cette chanson ? y a-t-il des écrits antérieurs sur cette chanson ? Nous allons répondre à ces questions de manière concise et précise.

□ Source du corpus

La présente étude s'inspire d'un recueil de cinq cent soixante et une (561) chansons qui proviennent du patrimoine culturel sénégalais. Ces chansons sont dignes d'intérêt : elles sont transcrites au moyen de l'alphabet officiel du wolof ; elles sont traduites en français ; elles sont identifiables dans la mesure où elles sont classées par rubrique. Le recueil de chansons se trouve en annexe dans l'ouvrage qui s'intitule *Parole chantée et communication sociale chez les Wolof du Sénégal* et qui a pour auteur Momar Cissé. Ce dernier est non seulement Membre permanent de l'Académie des Langues Nationales du Sénégal, mais aussi Professeur titulaire du département de linguistique de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Il apporte les informations suivantes :

Le corpus est l'aboutissement d'une série d'enquêtes menées entre 1996 et 2000 par nous-même et par nos étudiants du département de philosophie, de sociologie et d'arabe.

Il regroupe principalement des productions spontanées, car il nous a fallu recueillir en situation concrète nos différentes données. Il en comporte également d'autres préparées dans des conditions provoquées par une demande de l'enquêteur. En tout, nous avons retenu 561 textes, ce qui correspond à environ 1800 minutes d'enregistrement.

Les textes ont été recueillis en milieu rural dans des régions où le wolof est la langue dominante : Thiès, Louga, Saint-Louis, Diourbel, Kaolack. Il nous fallait, en effet, avoir un échantillon de corpus suffisamment représentatif et des différentes zones traditionnelles de la société wolof et de toutes les catégories de la parole chantée wolof (chants de mariage, de tatouage, de berceuse...) pour les besoins de la typologie. (M. Cissé, 2009, pp. 19-20)

□ Particularités du « taasu »

Au Sénégal, la typologie des chansons est significative à plus d'un titre. Il existe des chansons féminines, des chansons masculines et des chansons mixtes. Pour y voir plus clair, il suffit d'examiner le tableau qui est ci-dessous et qui est le fruit de notre création.

Tableau II. Stéréotypes de genre dans les chansons sénégalaises

Woyi (chants, chansons)	
Chansons féminines	<ol style="list-style-type: none"> 1. Taasu (chanson pour les femmes lors des rencontres heureuses ou festives) 2. Njam (chanson pour encourager les femmes qui se font tatouer) 3. Yab (chanson pour préparer la nouvelle mariée à la vie conjugale, pour saluer le départ de la mariée vers le domicile conjugal) 4. Xaxar (chanson d'épreuve pour accueillir la nouvelle mariée) 5. Laabaan (chanson de gloire à la virginité) 6. Cét (chanson de mariage) 7. Nax ou yeetal (chanson pour bercer ou endormir les enfants)
Chansons masculines	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ngomaar (chanson pour encourager les prochains circoncis) 2. Kasag (chanson pour les circoncis) 3. Làmb (chanson de lutte pour valoriser la force physique et la témérité de l'homme) 4. Bàkk (chanson pour galvaniser le lutteur) 5. Bàkku (chanson d'autoglorification du lutteur) 6. Band (chanson de danse pour les hommes) 7. Boroom gaal (chanson pour le piroguier)
Chansons mixtes	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ndëpp (chanson pour l'exorcisme) 2. Jat (chanson pour la protection mystique et la conjuration du mauvais sort) 3. Tagg (chanson généalogique pour exalter la générosité, l'altruisme, la droiture morale) 4. Baawaan (chanson pour invoquer la pluie) 5. Mbey (chanson pour rythmer les activités champêtres) 6. Taaxuraan (chanson de réjouissances après les récoltes)

Ce tableau permet de se faire une idée sur la famille à laquelle le « taasu » appartient : le chant. Sous cet angle, il apparaît que le chant n'est pas confiné dans l'univers du divertissement, de l'imagination et de l'animation, pas plus qu'il n'est un art au service de l'art. En réalité, il est aux yeux de la société traditionnelle sénégalaise un adjuvant tellement précieux qu'il acquiert droit de cité dans le monde réel, professionnel, mystique, sportif, religieux, moral, politique, poétique, etc. Son emprise dépasse donc le cercle étroit de l'imaginaire collectif. Ne serait-ce que parce qu'il conserve les acquis culturels et le savoir sibyllin du peuple à des fins d'apprentissage, il peut être comparé à une bibliothèque. C'est dire qu'il participe à la reconnaissance identitaire, à l'éveil intellectuel ainsi qu'à la cohésion de ladite société. D'ailleurs, Momar Cissé affirme :

Très populaire auprès du public wolof et même non wolof, la chanson semble plus ou moins influencer le comportement, les manières, les expériences et les activités quotidiennes des Wolof. En cela d'ailleurs, les chansons constituent un élément particulièrement représentatif de la culture wolof et devraient par ce biais bénéficier de plus de considération. (M. Cissé, 2009, p.8)

La chanson qui mérite attention et considération est le « taasu ». Différents arguments peuvent être avancés pour justifier ce parti pris. Premièrement, le « taasu » est pour la gent féminine, c'est-à-dire la gent qui se trouve en supériorité numérique dans la société sénégalaise et qui constitue un pilier fondamental de cette société. Ainsi, étudier le « taasu » permet d'avoir une opinion sur l'univers imaginaire, idéologique, culturel et anthropologique de la femme wolof. Deuxièmement, le « taasu » est déclamé par une

femme (l'énonciatrice) pour une autre femme (l'énonciataire) dans un groupe uniquement ou majoritairement composé de femmes (les participantes). Il va sans dire que toutes ces femmes (énonciatrice, énonciataire et participantes) adhèrent – à divers degrés – aux codes linguistiques, aux unités thématiques et aux figures de style des « taasus ». Dans la même dynamique, il apparaît que le « taasus » est un texte qui est non seulement féminin, mais aussi commun. En tant que texte, il se pare de subjectivité et perd sa neutralité. Cela est d'autant plus vrai que Maria Teresa Cabré écrit :

Tout d'abord, un texte est un ensemble complexe de nature pragmatique, car il se construit à partir du code de la langue, il emploie les unités qu'offre le système de chaque langue et respecte ses propres règles de combinaison. [...] Le texte est enfin un ensemble complexe du point de vue culturel et anthropologique, puisqu'il reflète et véhicule un système complexe de valeurs culturelles et idéologiques au moyen du discours qui ne sont pas linéaires, et par l'intermédiaire de sujets qui ne sont ni psychologiquement transparents ni idéologiquement neutres. (M. T. Cabré, 1998, p.114)

Du moment que le « taasus » est un texte construit par et pour la gent féminine, les thèmes abordés tournent autour de la préservation de la virginité, de la maîtrise de soi face aux différentes manœuvres de séduction des hommes, de l'attachement aux bonnes mœurs, de la patience, de la politesse, de la considération pour la belle-famille, de la réussite matrimoniale, de la générosité, du respect de la hiérarchie parentale, familiale et sociale. On y perçoit donc les pierres angulaires que les femmes wolof posent pour l'édification d'une société pacifique fondée sur le respect de la tradition. Troisièmement, il existe au total cent trente-sept (137) « taasus » recueillis, transcrits, traduits et mis en annexe dans *Parole chantée et communication sociale chez les Wolof du Sénégal*. Ce large corpus de données suffit à prouver que le « taasus » bénéficie d'une popularité manifeste dans la société sénégalaise. La réalité des faits amène à constater que cette popularité aiguise l'intérêt d'un maillon de la gent masculine en quête de gain facile. En effet, les hommes qui utilisent les tambours d'aisselle (appelé « tama » en wolof) pour rythmer les chansons, danses et battements de mains des femmes tendent de plus en plus à concurrencer les énonciatrices en vue de tirer des avantages financiers auprès des participantes. Une telle donne est contraire à la tradition sénégalaise qui accorde du prix à la séparation des genres.

□ Écrits antérieurs sur le « taasus »

Le « taasus » figure dans les œuvres de Birago Diop, auteur de *L'Os de Moor Laam*, *les Contes d'Amadou Koumba*, *les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, *Contes et lavanes*. Mais il faut dire que Birago Diop transcrivait les « taasus » au moyen de l'alphabet latin et non au moyen de l'alphabet officiel du wolof qui n'existait pas à son époque. Il faut également dire que le « taasus » tarde, malgré son succès social, à occuper une place privilégiée dans la littérature écrite, en particulier dans la littérature féminine sénégalaise en raison des difficultés posées par l'alphabet officiel du wolof, par la traduction, et par le portrait énigmatique de ses images.

2. Analyses des résultats

Dans ce qui suit, nous tenterons de lever un coin du voile sur la dimension énigmatique des images métaphoriques dans les « taasu ». Chaque « taasu » laissera entrevoir deux versions : la version wolof qui correspond au texte de départ et la version française qui renvoie au texte d'arrivée. Sous ce rapport, pour mener à bien l'analyse des données du corpus sur les « taasu », nous allons diviser la présente section en trois sous-parties : présentation du catalogue de chansons marquées par la métaphore, zoom sur le comparant, et focus sur les comparants.

2.1 Présentation du catalogue de chansons marquées par la métaphore

Dans les « taasu », la femme sénégalaise s'assimile à « une bouillie de mil » (en wolof « fonde »), « une luciole » (« xoyamtaan »), « œuf » (« nen »), « l'utilité même » (« njariñ »), « de l'or pur » (« wurusu ngalam »).

Le catalogue ci-dessous présente les chansons populaires qui comportent ces cinq images.

□ La femme sénégalaise assimilée à « une bouillie de mil »

Yaay fonde	Tu es une bouillie de mil
Yaw lañu taamu	C'est toi qu'on préfère
Ci jeeg bu yooy	Pour les femmes maigres
Yaay fonde	Tu es une bouillie de mil.

(M. Cissé, 2009, p.365)

□ La femme sénégalaise assimilée à « une luciole »

Yaa di xoyamtaan	Tu es une luciole
Ndox du la laal	L'eau s'éloigne de toi
Suuf du la laal	Le sable s'éloigne de toi
Yaa di xoyamtaan	Tu es une Luciole.

(M. Cissé, 2009, p.384)

□ La femme sénégalaise comparée à « œuf »

Yaa di maccaatu nen	Tu es œuf
Doo xotti bóli	Tu ne déchires pas la gorge
Ku la séentu ca gannaaw	Celui qui t' imagine être derrière
Moo cay xala tarde	Aura perdu son temps
Yaa nga sa kanam	Tu es devant.

(M. Cissé, 2009, p.367)

□ La femme sénégalaise comparée à « l'utilité même »

Yaay Sàmbay njariñ	Tu es l'utilité même
Ku la am ñàkkul dara	Qui te possède, dispose de tout.

(M. Cissé, 2009, p.384)

□ La femme sénégalaise comparée à « de l'or pur »

Wurusu ngalam !	De l'or pur !
Nga takk mu ni rayy	Tu portes, il brille
Wurusu ngalam !	De l'or pur !
Nga tekki mu ni rayy	Tu enlèves, il brille
Billaay yaa di wurusu ngalam	Je le jure, tu es de l'or pur.

(M. Cissé, 2009, p.382)

Le catalogue permet de constater que les chansons marquées par la métaphore constituent de courtes formes versifiées aux contenus sémantiques valorisants. Étant donné qu'elles sont de nature élogieuse et qu'elles se prêtent à une liberté structurelle,

elles sont dites laudatives et mixtes. Elles se ramènent toutes au même contexte situationnel (événement heureux ou festif). Outre qu'elles demeurent intelligibles et simples, elles se composent de métaphores, plus exactement de métaphores *in praesentia*. Comme nous l'avons expliqué dans la première partie de la présente étude, la métaphore *in praesentia* implique la matérialisation du comparé et du comparant dans la combinatoire syntaxique. Le seul élément qui porte le statut de comparé dans les chansons susmentionnées est le pronom personnel « tu », autrement perçu comme une deixis personnelle par la linguistique énonciative. Quant aux comparants (« une bouillie de mil », « une luciole », « œuf », « l'utilité même », « de l'or pur »), ils se raccordent certes à une diversité d'interprétations, mais gagnent à être élucidés à la lumière du cotexte, du contexte social et du contexte culturel. Sans doute est-il judicieux pour nous d'examiner sous différents angles intellectuels les deux paradigmes de la métaphore *in praesentia* : comparé et comparant.

2. 2. Zoom sur le comparé « tu »

Dans le précédent catalogue de chansons, le pronom personnel « tu » (en wolof « yaa ») ne renvoie pas à un auditeur, mais à une auditrice (femme énonciataire). Cette précision est importante parce que ledit pronom exclut ici le genre masculin. Cela permet également au lecteur d'éviter toute erreur d'interprétation. Mis à part ce rappel sur le genre, il convient d'ajouter que la femme énonciataire n'est pas considérée comme un cas isolé, ni comme un individu. Elle est en réalité assimilée à une personne, c'est-à-dire à une composante fondamentale du champ socioculturel sénégalais, à un être humain qui est socialement organisé suivant un modèle édicté, à un sujet de droit qui est subordonné au devoir d'allégeance à l'égard de sa propre communauté. Toutes les fois que la deuxième personne « tu » est utilisée dans la combinatoire syntaxique des chansons féminines qui sont placées sous le signe de la métaphore *in praesentia*, le verbe « es » apparaît. Ainsi, la formule (« tu es... ») laisse penser qu'il existe une corrélation étroite entre la personne et l'essence. Le philosophe sénégalais Alassane Ndaw affirme dans ce sens :

La personne ne peut se saisir elle-même en dehors de ce qui la constitue fondamentalement en dehors de son essence. Elle n'effectue donc pas un mouvement de recul ou de rétroversion par rapport à son essence. Elle ne se conçoit pas comme essentiellement tragique. Dès lors, la conscience aiguë d'un état d'insuffisance est vécue positivement au double point de vue social et personnel. Social : la personne sera le lieu de rapports multiples avec autrui. Personnel : elle restera ouverte au temps, c'est-à-dire qu'elle s'accroîtra et s'enrichira, s'épanouira au gré du devenir dans la mesure où il progressera en conformité avec les schémas collectifs qui le sous-tendent. (A. Ndaw, 1997, pp.136-137)

Il s'ensuit que la formule (« tu es... ») contraste avec « tu as été... », « tu seras... ». Ne se rattachant ni au passé ni au futur, elle implique une actualisation du discours, une intégration des valeurs ontologiques ponctuelles. Nul doute que les énonciatrices de « taasu » adressent ladite formule à n'importe quelle énonciataire sénégalaise. Nul doute non plus qu'elles nourrissent la conviction que chaque femme sénégalaise intègre déjà – par l'action bénéfique de l'éducation familiale et communautaire – les schémas traditionnels de sa collectivité.

2.3. Focus sur les comparants

« *Tu es une bouillie de mil* », « *Tu es une luciole* », « *Tu es œuf* », « *Tu es l'utilité même* », « *Je le jure, tu es de l'or pur* », toutes ces séquences énonciatives montrent que la femme sénégalaise est vue comme un être protéiforme, polymorphe. On y perçoit non seulement des images insolites (« une bouillie de mil », « une luciole », « œuf »), mais aussi des images mélioratrices (« l'utilité même », « de l'or pur »). Mais pour peu que nous adoptions une distanciation critique, nous pouvons nous rendre compte que ces séquences énonciatives donnent prise à deux types de jugement : un jugement intérieur et un jugement extérieur. Par exemple, ce qui est insolite pour le jugement extérieur peut ne pas l'être pour le jugement intérieur, d'où la nécessité pour les lecteurs de jouer la carte de la prudence et de la nuance en ce qui concerne l'interprétation des images métaphoriques. Ces images appellent au fond questionnement et réflexion. Pourquoi l'énonciataire wolof est perçue comme « une bouillie de mil », « une luciole », « œuf », « l'utilité même », « de l'or pur » ? À quoi correspondent véritablement ces comparants ?

□ Le comparant « une bouillie de mil »

La bouillie de mil se dit en wolof « fonde » ([fɔ̃de]) comme l'indique à deux reprises cette chanson :

Yaay fonde	Tu es une bouillie de mil
Yaw lañu taamu	C'est toi qu'on préfère
Ci jeeg bu yooy	Pour les femmes maigres
Yaay fonde	Tu es une bouillie de mil.

(M. Cissé, 2009, p.365)

La bouillie de mil revêt deux sens : un sens explicite et un sens implicite. De façon explicite, elle renvoie au produit alimentaire qui possède de réelles propriétés nutritionnelles (vitamines, protéines, calories, etc.). Par-là, elle désigne l'énergie bienfaitrice, la vitalité, la générosité. Mais de manière implicite, elle désigne – dans l'imaginaire collectif des Sénégalais – l'embonpoint, le beau corps de la femme. Cette signification implicite est en réalité un secret de Polichinelle pour le commun des Wolofs. Il faut surtout dire que la société sénégalaise – qu'elle soit traditionnelle ou contemporaine – attache une importance capitale à la beauté corporelle de la femme. Dans cette société normative voire coercitive, une femme dépourvue d'embonpoint n'en est pas une en toute rigueur. Françoise Hélène Gaye affirme d'ailleurs :

La société contemporaine accorde une grande importance au corps. Il est cependant perçu comme un objet, une chose. Comme tout objet, le corps est alors modelé, façonné et même entretenu. Cet entretien passe par des pratiques corporelles régies par des normes qui peuvent être d'ordre esthétique, culturel ou religieux. Elles dépendent de la culture considérée. De par son statut, l'importance accordée au corps de la femme est plus grande que celle dévolue à l'homme. C'est ainsi que l'on insiste sur le fait que l'apparence de la femme soit rendue conforme aux normes du groupe d'appartenance. (F. H. Gaye, 1994, p.1)

Il apparaît que la société sénégalaise définit les canons de beauté pour le genre féminin. Cette société en arrive même à populariser ces canons à travers l'éducation féminine, les échanges conversationnels, les chants, etc. Dès le jeune âge, la femme wolof est guidée vers la conformité au modèle corporel. À ce sujet, il est bon de signaler que

l'embonpoint n'est pas seulement perçu comme un principe esthétique idéal, encore moins comme une simple arme de séduction. Il est aussi considéré comme un signe de richesse, d'opulence et d'abondance, contrairement à la maigreur et à la minceur qui traduisent toutes deux la pauvreté, le dénuement et la carence. Ainsi, la société sénégalaise ne voit pas forcément d'un mauvais œil l'apparence, la physionomie ou le paraître. Pour elle, le paraître et l'être peuvent aller de pair. Le paraître est d'autant plus influent qu'il est susceptible de donner lieu à une préférence ou à une aversion. D'ailleurs, la préférence pour l'embonpoint et l'aversion pour la maigreur sont exprimées dans le précédent « taasu », en particulier dans les trois premières lignes :

Yaay fonde	Tu es une bouillie de mil
Yaw lañu taamu	C'est toi qu'on préfère
Ci jeeg bu yooy	Pour les femmes maigres.

(M. Cissé, 2009, p.365)

Mettant en contraste l'embonpoint et la minceur, Françoise Hélène Gaye soutient à nouveau :

La femme sénégalaise doit être bien en chair sous tous les angles et surtout dans les régions pelviennes et glutéales. L'embonpoint qui ailleurs est perçu comme une anomalie est ici critère de beauté, de féminité. L'homme sénégalais n'aime pas la femme mince. La minceur est encore mal vue, surtout pour la femme mariée, elle est associée à la tristesse du ménage au mal être, alors que l'embonpoint traduit l'aisance matérielle, le bien-être du foyer. (F. H. Gaye, 1994, p.1)

Au-delà de la radioscopie des schèmes mentaux et culturels, Hélène Gaye défend l'idée selon laquelle la féminité est une des principales marques distinctives des femmes sénégalaises. Elle estime même que ces femmes sont obsédées par l'embonpoint. En atteste enfin ce passage :

L'obsession est donc à l'embonpoint. Les régimes hypocaloriques préexistants associés aux bouillies de mil, de céréales ingurgitées le soir au coucher sont les moyens utilisés en dehors des cures de vitamines et de fortifiants. (F. H. Gaye, 1994, p.3)

□ Le comparant « une luciole »

Contrairement à la bouillie de mil, la luciole est un être animé. Elle est un lampyre, plus exactement un insecte qui a la propriété d'émettre de la lumière. Par cette lumière, elle communique avec ses congénères. Par cette lumière, elle attire son partenaire. Au regard de toutes ces considérations, quel sens allons-nous donner au « taasu » ci-dessous ?

Yaa di xoyamtaan	Tu es une luciole
Ndox du la laal	L'eau s'éloigne de toi
Suuf du la laal	Le sable s'éloigne de toi
Yaa di xoyamtaan	Tu es une Luciole.
	(M. Cissé, 2009, p.384)

Force est de reconnaître que l'idée de communication et l'idée d'attrance sont toutes deux rejetées par ces deux séquences énonciatives :

Ndox du la laal	L'eau s'éloigne de toi
Suuf du la laal	Le sable s'éloigne de toi
	(M. Cissé, 2009, p.384)

En réalité, le sens visé par ce « taasu » concerne la dimension mystique. Et pour saisir cette subtile et latente dimension, le lecteur ne doit pas seulement se référer à la traduction française (« s'éloigne de toi ») qui porte sur la formule wolof « du la laal ». Il est vrai que cette formule peut être traduite par : s'éloigne de toi / ne te touche pas / ne t'atteint pas / ne te frappe pas. Mais cela ne doit pas amener le lecteur à perdre de vue le caractère approximatif de la traduction, à ne plus avoir dans son champ de vision les subtilités ainsi que les virtualités lexicales du wolof. La formule « du la laal » exprime dans son sens profond l'immunité acquise contre toute forme de douleur, toute force coercitive, tout mal. Dans le « taasu » susmentionné, l'eau et le sable ont une connotation mystique. Il est bien connu dans la tradition spirituelle wolof, en particulier dans la lutte sénégalaise, que l'eau et le sable peuvent être utilisés pour jeter le mauvais sort sur un adversaire. Au final, que veut dire ce « taasu » ? Ce « taasu » laisse entendre que l'immunité est concédée à toute femme qui brille à plus d'un titre. Cette brillance est sans limite, ni dans le temps ni dans l'espace ; elle engage plusieurs parties contractantes (bonne éducation, noble comportement, politesse, générosité, respect...). D'ailleurs, la signification réelle du « taasu » susdit est donnée par Momar Cissé (2009, p. 384) en ces termes : « *Tu es protégée sur le plan mystique. Rien ni personne ne peut t'inquiéter.* »

□ Le comparant « œuf »

Au Sénégal, l'homme et la femme ne sont pas attributaires d'une même image. En effet, l'habitude est prise de comparer l'homme à une pierre (symbole de la fermeté, de la solidité, de l'autorité) et la femme à un œuf (symbole du monde, de la vie, de la naissance, de la renaissance, de la régénération, mais aussi de la fragilité et de la vulnérabilité). Cela revient à attester l'idée selon laquelle, au regard des schèmes mentaux de la société sénégalaise, l'homme a une avance sur la femme. Autrement dit, l'homme est devant, la femme derrière. Cependant, cette stigmatisation n'a pas laissé indifférente la gent féminine. Celle-ci n'hésite pas à manipuler certaines unités linguistiques du « taasu » pour non seulement s'en prendre aux clichés sociaux, mais aussi se valoriser, se mettre sur un piédestal. À travers l'alchimie du verbe, elle s'échine à montrer, ne serait-ce que subtilement, sa suprématie sur la gent masculine. Le « taasu » ci-dessous constitue une preuve suffisante :

Yaa di maccaatu nen	Tu es œuf
Doo xotti bóli	Tu ne déchires pas la gorge
Ku la séentu ca gannaaw	Celui qui t’imagine être derrière
Moo cay xala tarde	Aura perdu son temps
Yaa nga sa kanam	Tu es devant.
	(M. Cissé, 2009, p.367)

Si nous poussons davantage la réflexion, nous pouvons nous rendre compte que la littérature orale place les chansons dans la catégorie du genre mineur au même titre que les devinettes, les énigmes, les proverbes. Quant au genre majeur, il concerne le conte, la légende, le mythe, l’épopée. Du moment que le « taasu » appartient au genre mineur, il est susceptible d’être utilisé à dessein pour transformer une image négative en image positive. C’est dire que la femme peut se fonder sur ses habiletés intellectuelles, langagières et communicatives pour orienter les choses dans une direction qui lui est favorable.

□ **Les deux comparants « l’utilité même », « de l’or pur »**

S’il est vrai qu’à travers le genre mineur que constitue le « taasu », la femme sénégalaise peut transformer une image négative en image positive, il n’en demeure pas moins qu’elle peut transformer une image positive en image super positive. Sur ce plan, la métaphore à laquelle elle recourt frôle l’hyperbole (figure de l’emphase, de l’amplification et de l’exagération). Dans les deux « taasu » qui suivent, la femme ne se compare pas à une utilité, mais à l’utilité même. Elle ne se compare pas non plus à de l’or, mais à de l’or pur.

Yaay Sàmbay njariñ	Tu es l’utilité même
Ku la am ñàkkul dara	Qui te possède, dispose de tout.
	(M. Cissé, 2009, p.384)

Wurusu ngalam !	De l’or pur !
Nga takk mu ni rayy	Tu portes, il brille
Wurusu ngalam !	De l’or pur !
Nga tekki mu ni rayy	Tu enlèves, il brille
Billaay yaa di wurusu ngalam	Je le jure, tu es de l’or pur.
	(M. Cissé, 2009, p.382)

Au vu de l’ensemble des faits précédemment évoqués, nous pouvons dire que les « taasu » accordent une place privilégiée à la métaphore in praesentia. Ce type de métaphore implique le parallélisme entre le comparé et le comparant. Nous sommes amené à constater que le comparé « tu » renvoie non seulement à une auditrice, mais aussi à un être qui est socialement et culturellement organisé. Quant au comparant, il trouve son expression la plus profonde dans les schèmes mentaux de la société. Nous sommes également amené à constater que la femme sénégalaise se perçoit comme un être protéiforme, polymorphe, sans compter qu’elle veille, à travers différentes stratégies langagières, à la préservation de son image.

Conclusion

En définitive, la présente étude s'est constituée sur la base d'un plan bipartite. La première partie a permis de dégager les approches définitives ainsi que les particularités de la métaphore. Il s'y ajoute que cette partie a donné l'occasion de faire la lumière sur le « taasu » (source, nature, cadre énonciatif, modalités d'émission, et contenus). Quant à la seconde partie, elle a permis de mettre en relief le catalogue de chansons féminines marquées par la métaphore, d'engager la réflexion sur le comparé « tu », et d'analyser les comparants compte tenu des informations apportées par la stylistique et la littérature orale. Au bout du compte, l'impression qui résulte de ces faits est que les expressions métaphoriques dans les « taasu » revêtent des connotations mélioratives. De plus, elles constituent des stratégies langagières mises à profit par les femmes sénégalaises pour non seulement combattre certains clichés sociaux, mais aussi se valoriser dans leur sphère sociale. Il serait bon d'engager la réflexion sur d'autres stratégies langagières déployées par ces femmes pour sauvegarder les intérêts personnels et collectifs.

Références bibliographiques

- CABRÉ Maria Teresa, 1998, *La terminologie : théorie, méthode et applications*, Paris, Armand Colin, 322 p.
- CISSÉ Momar, 2009, *Parole chantée et communication sociale chez les Wolofs du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 488 p.
- COCULA Bernard, PEYROUTET Claude, 1978, *Didactique de l'expression*, Paris, Delagrave, 320 p.
- DUMARSAIS César Chesneau, 1968, *Des tropes*, Genève, Slatkine, 364 p.
- DUPRIEZ Bernard, 1984, *Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, 541 p.
- GARDÈS-TAMINE Joëlle, 1996, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 181 p.
- GAYÉ Françoise Hélène, 1994, « Représentation du corps chez la femme sénégalaise salariée en rapport avec la pratique des activités physiques et sportives : exemple de la Région de Dakar », mémoire de maîtrise de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 96 p.
- MOUNIN Georges, 1993, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 340 p.
- NDAW Alassane, 1997, *Recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 286 p.