

1987

# Ugukeza umuvyeyi . Une approche formelle

Bakanuriye, Therese

UB, Faculté des lettres et sciences humaines

---

<https://repository.ub.edu.bi/handle/123456789/1124>

*Téléchargé depuis le dépôt institutionnel officiel de l'Université du Burundi*

**UNIVERSITE DU BURUNDI**  
**FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES**  
**DEPARTEMENT DES LANGUES ET LITTERATURES**  
**AFRICAINES**

**UGUKEZA UMUVYÉYI**  
**UNE APPROCHE FORMELLE**

Par

**Thérèse BAKANURIYE**

Sous la Direction de :

- Domitien NIZIGIYIMANA
- Philippe NTAHOMBAYE

Mémoire présenté en vue de  
l'obtention du grade de  
Licencié en Langues et Littératures  
Africaines

Année Académique 1986 - 1987

D E D I C A C E

A mes parents,

A mes frères et soeurs,

A tous ceux qui me sont chers,

Je dédie ce mémoire.

## A V A N T - P R O P O S

=====

Qu'il nous soit permis de remercier toutes les personnes qui nous ont aidé dans l'élaboration de ce travail.

Nous pensons notamment à tous les professeurs de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, spécialement ceux du Département des Langues et Littératures Africaines qui ont contribué à notre formation humaine, morale et intellectuelle.

Une note de reconnaissance particulière revient à Monsieur Domitien NIZIGIYIMANA et Monsieur Philippe NTAHOMBAYE qui, en dépit de leur lourde responsabilité, ont dirigé ce travail en sacrifiant quelquefois leurs petits moments de délassement. Leurs suggestions, encouragements et pertinentes critiques nous ont été fort bénéfiques.

Nos vifs remerciements s'adressent également à Monsieur Janson SINARINZI et Monsieur Adrien NTABONA, qui ont mis à notre disposition une documentation de grande valeur. Par ailleurs, Monsieur Janson SINARINZI nous a prodigué des conseils judicieux qui ont contribué à la réussite de ce travail.

Nous sommes aussi reconnaissante envers tous nos camarades et amis étudiants qui ont assaisonné de leur présence utile notre séjour à l'Université.

A tous les informateurs qui ont voulu nous livrer bénévolement leurs connaissances, ainsi que tous les amis qui se sont dévoués énormément lors des enquêtes dans les différentes régions, nous exprimons également notre gratitude.

Enfin, à tous ceux qui nous ont apporté un soutien<sup>tant</sup> moral que matériel nous disons merci.

## O. INTRODUCTION

Les éloges à la maternité dont nous nous proposons de faire une étude formelle est un genre littéraire classé parmi les récitatifs lyriques et musicaux (1).

En fait, il n'existe pas encore d'étude poussée sur ce genre. Toutefois, dans des mémoires antérieurs, on s'en est servi pour approfondir certains thèmes. Alors que nos prédécesseurs abordaient spécialement l'aspect thématique, nous comptons, pour notre part, étudier l'aspect formel du genre "ugukêza umuvyêyi".

Cette étude se fera sur base d'un bon nombre de versions recueillies dans la Commune CANKUZO. Et comme les éloges à la maternité constituent un genre assez constant où les mêmes données textuelles se retrouvent presque littéralement à travers tout le pays, nous soumettrons le questionnaire à des informateurs-interprètes des régions différentes pour en observer les constantes. Nous tâcherons d'en comprendre la forme de l'expression et du contenu. Cette procédure sera utilisée dans le souci d'objectivité de notre travail. Mais pourquoi avons-nous choisi ce sujet ?

### O.O. MOTIVATION DU CHOIX DU SUJET.

Nous savons que le monde traditionnel exprimait son art, sa sagesse et sa philosophie au moyen de la littérature orale. Cette littérature peignait la conscience des peuples, la vision d'eux-mêmes et du monde, bref les aspects de la vie sociale, de la culture et même de la religion. Le sujet de notre étude se situe dans le cadre d'une civilisation à tradition orale et une bonne partie de la population burundaise, en particulier rurale, reste analphabète. C'est pourquoi, même si l'écriture soulage la mémoire et se révèle efficace pour la conservation de l'histoire et de la culture d'un peuple, nous admettons que le patrimoine culturel d'un peuple se conserve et se transmet à travers les nombreuses expressions orales d'une société. A ce propos, Maurice nous est explicite :

*"L'oralité, envisagée comme une technique de communication, si elle ne résiste pas en face de l'efficacité de l'écriture, continue pourtant de se perpétuer parallèlement, voire complémentirement" (2)*

---

(1) NTABONA, A., Personnages des migani et caractérisation allégorique au Buru in la civilisation ancienne des Peuples des Grands Lacs, C.C. Karthala, Bujumbura, Paris, 1981, 497 p., p. 31.

(2) HOURS, M. Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire, Paris, P.U.F. 1971, 232 p., p. 48.

Paul ZUMTHOR, lui aussi, le signale :

*"... alors même que celle-ci [écriture] se crée puis se répand, l'oralité "pure" subsiste et peut continuer à évoluer au sein d'un univers transformé, (...) emplissant les vides de l'autre" (1).*

Ceci demeure vrai dans notre pays. C'est pour cela que nous devons réhabiliter et revaloriser notre culture traditionnelle, sauvegarder notre passé pour éviter que certains faits sombrent dans l'oubli. LEVI-STRAUSS le souligne d'une façon claire :

*"C'est une personnalité de chaque peuple, non seulement vis-à-vis de lui-même mais envers l'humanité tout entière. Aucun ne doit le laisser périr avant d'avoir pris pleinement conscience de son originalité et de sa valeur" (2).*

Pour transmettre sa pensée, le Murundi recourt au langage symbolique. Pour saisir l'idée qui pousse l'imagination à adopter tel ou tel comportement, nous devons entrer en profondeur.

De plus, nous affirmons que nos ancêtres avaient la notion du beau et surtout savaient comment l'exprimer. Cela se remarque à travers la poésie. En analysant les textes oraux en général et les éloges à la maternité en particulier on remarque que la mentalité traditionnelle des Barundi révèle "une tournure d'esprit esthétique, un goût pour les images et le rythme assez étonnants..."(3) Ainsi, toutes ces considérations nous ont poussée au choix du genre "ugukêza umuvy yi". En effet, nous avons opté pour une analyse formelle parce que nous nous sommes rendue compte que la plupart d'auteurs s'intéressent davantage au contenu qu'à la forme. A ce sujet HOUIS dit que :

*"Le risque, en demandant exclusivement à un texte oral de livrer un contenu, est d'oublier que celui-ci est moulé dans une structure rythmée dont nous avons vu qu'elle a une fonction directement liée à la nécessité de proférer et d'actualiser les textes" (4)*

---

(1) ZUMTHOR, P. Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983, p. 37

(2) LEVI-STRAUSS, Anthropologie structurale II, Paris, Plon, 1964, p. 68

(3) ZUURE, B. L'âme du Murundi, Beauchesnes, Paris, 1932, 506 p., p. 379

(4) HOUIS, M., Op. cit., p. 62

Ainsi, le contenu ne doit en aucun cas être inséparable de la forme. Ils sont étroitement liés. A partir de la forme, le message oral est facilement saisi par les auditeurs qui, à leur tour, le transmettront à leur descendance. Cependant, celui qui profère ne reprend pas intégralement le texte reçu. Ce qui importe, pour lui, c'est le modèle qui guide le discours. Une fois que ce modèle générateur est maîtrisé, on devient capable de créer une autre version similaire selon ses intentions. La mémorisation du message se situe donc plus au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. Ceci nous amène à étudier les formes du genre "ugukêza umuvyêyi".

Etant donné que le sujet constitue un champ de recherche assez vaste, il mérite d'être délimité.

### 0.1. DELIMITATION DU SUJET

Comme nous nous occuperons du genre "ugukêza umuvyêyi", nous nous pencherons essentiellement sur le côté formel. Qu'il s'agisse des niveaux phonique, syntaxique ou sémantique, notre tâche sera "d'établir les relations entre les éléments de chaque niveau, puis celles qui peuvent exister de niveau à niveau, de système à système" (1). Il s'agira d'un examen des rythmes, des sonorités et de la structure syntaxique de strophes. Cependant, nous ne pouvons pas étudier la forme sans toucher le fond. Selon POTTIER, il y a lieu de distinguer "la forme de l'expression" et la "forme de contenu" (2). Nous tenterons ainsi de voir si l'"ugukêza umuvyêyi" est bien structuré car

*"un texte de style oral est un texte qui est fixé par une trame en tant que structure mnémotechnique et d'attention qui de plus actualise le consensus manifesté par autrui d'accueillir et de conserver un certain contenu sémantique" (3).*

D'après cette définition, contenu et structure sont intensément liés. Mais nous ne nous rendons pas toujours compte de la structure rythmée des textes oraux, car l'attention des auteurs se concentre sur le contenu. La structure rythmée est condition de la mémorisation<sup>et</sup>/de l'audition. C'est pour cela que le texte oral doit présenter une trame, transmise en même temps que le texte, à laquelle la mémoire s'accroche. Cette assise structurée fixe le contenu de l'oeuvre et distingue le discours poétique du discours usuel.

---

(1) POTTIER, B., Le langage. Les encyclopédies du savoir moderne, C.I.P.L., Paris, 1973, 544 p. p. 393.

(2) Idem, p. 269.

(3) HOUIS, M. Op. cit. p. 32.

Si l'ensemble de l'information contenue dans le discours poétique et dans le discours ordinaire était semblable, le discours artistique perdrait tout droit à l'existence et sans aucun doute disparaîtrait. Mais ce n'est pas le cas.

I. LOTMAN l'a clairement expliqué :

*"Une information donnée (un contenu) ne peut ni exister ni être transmise en dehors d'une structure donnée. En apportant un poème dans un discours usuel, nous en détruisons la structure, et par conséquent nous ne transmettons pas du tout à celui qui l'écoute l'ensemble de l'information qui y était contenu" (1).*

La poésie est distincte de l'expression ordinaire. La pensée du poète se réalise dans la structure déterminée dont elle est inséparable. TOLSTOI a dit avec clarté que l'idée se réalise dans "son modèle de la réalité" (2). Ainsi, elle se saisit dans une structure adéquate et n'existe pas en dehors de celle-ci. Pour pouvoir expliciter la forme, nous nous servons du contenu.

Quand nous aurons proposé une méthode d'analyse du genre, nous espérons que d'autres précisions seront données.

Ainsi notre travail s'articulera autour de trois chapitres.

## O.2. ARTICULATION DU TRAVAIL

En premier lieu, notre regard sera dirigé vers la recherche d'une méthode d'analyse applicable au genre. Deuxièmement, nous parlerons des micro-formes du même genre, c'est-à-dire le niveau de la texture. Nous analyserons la présence et l'arrangement de tous les éléments dont la mise ensemble engendre un texte. Ceci nous conduira à l'établissement de modèles formels qui président à leur actualisation textuelle. Enfin, le dernier chapitre parlera sur la performance. Il s'agit de dégager toutes ses composantes qui nous aideront à découvrir comment la performance est organisée. Nous confronterons les variantes concrètes de chaque composante en vue de dégager la composante-modèle à partir de laquelle elles sont actualisées. Enfin, une conclusion générale sera donnée pour clore notre travail.

---

(1) LOTMAN, I., La structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, 415 p., p. 38.

(2) TOLSTOI, L.N., cité par LOTMAN, I., Op. cit., p. 38



### 0.3. HYPOTHESES DE RECHERCHE

"Ugukêza umuvyêyi" est un genre oral. qui se profère à l'occasion de chaque naissance. Au BURUNDI, quand une femme vient de mettre au monde, plusieurs personnes accourent pour la féliciter parce qu'elle vient d'être mère, d'accéder à une autre étape beaucoup plus importante : celle de devenir mère.

D'un côté, notre hypothèse est que l'oeuvre orale d'"ugukêza umuvyêyi" est organisée à plusieurs niveaux : textuel, performanciel, niveau du sens... L'observation de tous ces différents niveaux nous permettra de saisir l'organisation spécifique de cette oeuvre.

D'un autre côté, chaque nouvelle profération est en quelque sorte une récréation. On distingue les variantes selon qu'elles se réalisent entre les performances dues à des interprètes différents ou au même interprète. Le diseur des textes peut inverser des lexies ou en supprimer quelques unes. On ne peut pas lui reprocher d'avoir sauté une unité textuelle ou d'en avoir ajouté une autre. Son choix est totalement libre, puisqu'en fin de compte, ces textes sont supposés être une expression spontanée des sentiments profonds qui habitent le diseur et non pas de simples récitations.

Nous remarquons que les textes d'"ugukêza umuvyêyi" sont semi-figés. On y rencontre rarement des éléments nouveaux. A partir de cette constatation, nous pourrions poser comme hypothèse l'existence d'un modèle unique auquel tout proférateur du genre devrait recourir pour créer concrètement son discours avec facilité. Ce modèle nous sera fourni par la confrontation des modèles micro-formels et des modèles performanciels. Nous les analyserons à partir de l'observation du texte et des composantes performanciennes sans oublier les nombreux témoignages recueillis auprès des informateurs. En effet, ces formules qui seront établies aux différents niveaux textuels seront des actualisations d'un autre modèle abstrait et hypothétique qui, lui aussi, reste inconnu et qui est à découvrir.

### 0.4. UGUKÊZA UMUVYÊYI, éloges à la maternité

Pour le genre "ugukêza umuvyêyi", Adrien NTABONÁ propose comme traduction française "éloges à la maternité". Mais il y a lieu de nous demander si "ugukêza umuvyêyi" est un éloge. Au juste, qu'est-ce qu'un éloge ?

Grand Larousse de la langue française (1) le définit ainsi :

1. Discours écrit ou prononcé pour parler à l'admiration du public les mérites de quelqu'un ou de quelque chose,
2. Vive marque d'estime, louange décernée à quelqu'un.

Le Nouveau dictionnaire des synonymes (2) donne une autre définition :

Eloge = discours de circonstance prononcé pour célébrer quelqu'un.

De ces définitions, une constante essentielle apparaît :

C'est un discours public fait à l'honneur de quelqu'un ou de quelque chose. Or, les souhaits adressés à l'accouchée sont des félicitations montrant qu'elle échappe à la mort, au grand danger et qu'elle recouvre un état heureux, prospère. Ces félicitations se font sous forme de salutations enrichies de gestes d'intimité et de reconnaissance. Ceux-ci font qu'on assiste à une cérémonie. Ainsi, on pourrait traduire "ugukêza umuvyêyi" par salutations cérémonieuses à la mère à l'occasion d'une naissance.

Ces souhaits adressés à la mère sont des vœux de bonheur exprimés à l'occasion d'une nouvelle naissance. C'est pourquoi les unités textuelles du genre seront nommées unités votives.

---

(1) Grand Larousse de la langue française, T 3, Paris, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 2095 p., p. 852.

(2) Nouveau dictionnaire des synonymes, Paris, Larousse, 510 p., p. 155.

## I. METHODE D'ANALYSE

### 1.0. THEORIE DES FORMES

En littérature orale, si nous considérons la documentation que nous avons pu avoir, la théorie des formes semble limitée. Les ouvrages relatifs à la forme sont peu nombreux. Toutefois, Paul ZUMTHOR a pu écrire un ouvrage complet utile à notre étude (1). Nous pouvons aussi mentionner M. RIFFATERRE(2) qui a consacré un chapitre à cette théorie. Cependant, aucun d'entre eux n'a pu suggérer une méthodologie. C'est pourquoi l'élaboration d'une méthode applicable au genre s'avère très impérieuse.

#### 1.0.0. QUELQUES DEFINITIONS

Nous ne pouvons pas aborder l'étude des formes sans expliciter quelques notions relatives à la forme parce que ce terme, base de la série dérivationnelle, semble ambigu. Nous tâcherons de saisir la signification des termes : formalisme, formaliser, formel, forme...

Généralement quand on parle de "formalisme", notre regard se porte directement sur le formalisme russe, c'est-à-dire une école de critique littéraire qui a réuni beaucoup de chercheurs de Leningrad et de Moscou entre 1915 et 1930. A ce moment, les formalistes s'attachaient à l'étude des formes littéraires en leur spécificité. Leurs recherches portaient sur les structures narratives, stylistiques, rythmiques et sonores. Pour eux, c'était le procédé qui importait. Le formalisme a un enthousiasme pour une certaine "technique" littéraire (3). L'oeuvre d'art est une somme de plusieurs procédés. Et ce n'est pas la création des images qui intéressent mais leur position :

*"tout le travail des écoles poétiques n'est qu'accumulation et révélation de nouveaux procédés pour disposer et élaborer le matériel verbal et il consiste beaucoup plus en la disposition des images qu'à leur création" (4).*

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit.

(2) RIFFATERRE, M., Sémiotique de la poésie, Seuil, Paris, 1983, 253 p.

(3) Encyclopaedia Universalis, Volume 7, Paris, 1105 p., p. 179, Col II

(4) Encyclopaedia Universalis, Vol. 7, p. 180, Col II

Le Grand Larousse encyclopédique (1) donne une définition de "formalisme" :

1. Attachement excessif aux formes, aux façons extérieures
2. Ensemble de symboles employés systématiquement dans l'édification d'une théorie mathématique.

Le dictionnaire du français contemporain (2) définit aussi le formalisme :

1. Attachement aux formes juridiques, aux règlements, etc... ou aux conventions sociales
2. Tendance d'un art, d'un artiste à préférer la forme au sujet ou à s'exprimer par des abstractions
3. Système de pensée qui ramène à la forme.

Le Grand Larousse de la langue française ajoute encore d'autres précisions sur ce même terme (3).

1. Attachement excessif aux usages reçus, aux formes extérieures
2. Tendance à considérer la forme plus que le contenu
3. Dans le domaine des beaux-arts, tendance excessive à l'abstraction, au détriment de la configuration du réel.

De toutes ces définitions, une constante apparaît : l'attention est polarisée plus sur la forme que sur le contenu.

Dans le vocabulaire général, le terme forme est polysémique. Voyons quelques uns des sens donnés par Larousse du XXème siècle.

1. Manière d'être extérieur, configuration, apparence des objets
2. Manière d'agir, de procéder et manière d'être, de se présenter conformément aux règles voulues
3. Manière d'exprimer la pensée
4. Configuration, ensemble des dimensions d'une navire
5. Moule de laiton, de linon ou de sparterie qui sert à la confection d'un chapeau
6. Moule qui sert à donner à certains objets la configuration qu'ils doivent avoir
7. Modèle d'un instrument de musique (4).

---

(1) FOULQUIE, P. et SAINT-JEAN, R., Dictionnaire de la langue philosophique, P.U.F., Paris, 1978, 778 p., p. 292, Col I

(2) DUBOIS, J. et alii., Dictionnaire du français contemporain, Larousse, Paris, 1971, 1264 p., p. 528, col I

(3) Grand Larousse de la langue française, T. 3, 1973, 2619 p., p. 2024, C I.

(4) AUGÉ, P. (sous la direction de...), Larousse du XXè siècle, T. 3, Larousse, Paris, 1933, 1120 p., p. 565; Col II - Col III.

Quelques idées essentielles ressortissent de ces différents sens : le moule ou le modèle, la configuration et l'apparence extérieure d'un objet, la constitution ou la structure d'une chose.

En linguistique, le terme forme est aussi polysémique. Le dictionnaire de linguistique (1) donne ces sens :

1. Dans une acception traditionnelle, le mot forme s'oppose à contenu, à sens (...). La forme est alors la structure de la langue non interprétée sémantiquement qui s'oppose au sens, à la signification...
  2. Dans l'acception saussurienne, le terme forme est synonyme de structure et s'oppose à substance (...). La forme d'une langue va donc s'exprimer par les relations que les unités linguistiques entretiennent entre elles.
- Plusieurs auteurs distinguent deux plans formels, le premier au niveau du son, le second au niveau du sens. BENVENISTE dit que la forme est :

*"Soit la matière des éléments linguistiques quand le sens en est écarté, soit l'arrangement formel de ces éléments au niveau linguistique dont il relève" [2].*

L'expression donne au contenu une forme ou une structure spécifique qu'il est difficile ou impossible de rendre autrement, si bien que du poème on peut garder le sens en perdant la forme et du même coup la poésie. Si on fait, par exemple, une traduction de la poésie en prose, on garde la substance du sens mais on en perd la forme. Ainsi un ~~auteur~~ avait eu une exacte intuition en écrivant :

*"On aurait dit qu'il voulait que la poésie, qui doit essentiellement se distinguer de la prose par la forme phonétique et par la musique, s'en distinguât aussi par la forme du sens" [3].*

Le sens s'accomplit alors dans et par une forme spécifique. Après ces considérations, la forme est comprise, d'une part comme une organisation spécifique du texte et d'autre part comme un modèle qui lui préside. Cette forme se présente dans les différents éléments de l'oeuvre.

L'information est le mode de transmission et de diffusion. Cependant, elle n'existe pas. "sans matériel puisqu'elle doit être perçue" (4).

- 
- (1) DUBOIS, J. et alii, Dictionnaire de Linguistique, Larousse, Paris, 1973, 516 p., p. 222
  - (2) BENVENISTE, E., Problèmes de Linguistique générale, T2, Gallemard, Paris, 1974, 286 p., p. 217
  - (3) COHEN, J., Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966, 231 p., p. 38.
  - (4) Encyclopaedia Universalis, Vol. 8, Paris, 1977, 1103 p., p. 1014, Col I.

Aussi n'y a-t-il pas d'information sans récepteur, car elle doit être comprise pour mériter son nom.

En littérature, la poésie est plus élaborée que la prose. Elle a un grand contenu d'information : elle utilise des formes (sons, mots, constructions) peu fréquentes, correspondant à un décodage d'autant plus lent et complexe. Il est aussi utile de définir le terme "formalisation" comme une "action de formaliser c'est-à-dire de réduire un système de connaissances à ses structures formelles, en faisant abstraction à la matière" (1).

L'adjectif "formel" se dit d'une chose qui concerne uniquement l'apparence d'une autre chose, ou davantage son apparence que son contenu. Par ailleurs, il est équivalent de "rigoureux" (2). Et l'idée de rigueur est implicitement associée à l'idée de forme. La formalisation peut être considérée comme "l'aboutissement de ce souci de rigueur dans la rationalisation d'un discours" (3).

Si on arrive à construire des concepts et des postulats suffisamment rigoureux et précis, c'est déjà une épreuve de la formalisation :

*"Tout effort de rigueur dans les définitions et d'explication de postulats et des hypothèses fait partie du processus de formalisation, même s'il n'est pas poussé très loin" (4).*

Ce processus de formalisation donne naissance à un grand nombre de modèles aussi variées que les types linguistiques dont ils procèdent. Cependant, il est difficile de trouver une définition commune du terme "modèle" acceptable par tous les spécialistes des diverses sciences. En effet, ce mot est utilisé dans de nombreuses sciences mais avec une conception et une acception différentes. Néanmoins, si nous soustrions les éléments essentiels à toutes les acceptions de ce terme, nous devons accepter la position de Plante qui définit le modèle comme "une construction symbolique représentant un système" (5).

Le modèle résulte d'une action créative ou d'une construction inventive de l'homme. C'est pourquoi il contient des éléments nombreux et structurés.

---

(1) FOULQUIE, P. et SAINT-JEAN, R., *Op. cit.* p. 291, Col II.

(2) JOLIVET, R. "La formalisation" in *Linguistique* Vol. 21, P.U.F., Paris, 1985  
377 p., p. 68

(3) Ibidem

(4) La Grande Encyclopédie, Volume 8, *Op. cit.*, p. 5009, Col. IV

(5) PLANTE, G. "L'élaboration des programmes d'enseignement, recherche de modèles  
in *Prospectives*, Vol. 5, n° 3, Montréal, Juin 1969, p. 163?

PLANTE souligne à ce sujet, qu'il faut entendre par construction "quelque chose de fait, de fabriqué, de composé" (1). Par conséquent, cette construction peut être faite avec n'importe quels matériaux, tels que de la matière physique, des équations ou des concepts exprimés ou propositions. Si le modèle est fait avec de la matière physique, cela donne naissance à un modèle physique. S'il est fait avec des équations, nous aurons un modèle mathématique. Enfin, s'il est composé avec des concepts exprimés en propositions, nous serons en présence alors d'un modèle conceptuel. En effet, la construction qui constitue le modèle n'est pas voulue pour elle-même, mais comme une représentation d'une autre réalité. C'est pourquoi elle est dite symbolique. Elle est un symbole qui reproduit l'ensemble de cette autre réalité, ses éléments et leurs rapports. En outre, on pourrait dire que le modèle est une "caricature (2) de la réalité parce qu'elle ne retient que les traits pertinents pour l'objectif poursuivi. Il permet de mieux saisir des ensembles abstraits, ainsi que les lois régissant ces ensembles et leurs éléments, de faire des prévisions et de vérifier des hypothèses sur la réalité étudiée. Aussi, il est plus aisément manipulable que la réalité qu'elle représente. Ainsi, la fonction principale du modèle est "de médiatiser l'explication, c'est-à-dire que le modèle est un moyen pour analyser et expliquer un phénomène" (3). Cette explication commence à la coordination des faits et des lois en un discours cohérent et si possible formalisé.

En littérature, les poèmes témoignent d'une grande stabilité. Ce sont des textes codés, bien marqués. On remarque des formules stéréotypées qu'on retient comme tel, si bien que le style oral est parfois appelé style formulaire. La poésie orale constitue ainsi "une étiquette, type de formalisation qui fait du poète un maître de cérémonie" (4). Il y a donc une certaine formulation que la poésie orale exige. La fécondité de la poésie orale consiste justement dans une alliance entre une règle inéluctable et une inépuisable spontanéité. Le modèle rend compte, quoique d'une manière schématique, des rapports structuraux à l'intérieur de l'oeuvre et de la manière dont ils sont liés. Il s'observe donc, soit au niveau de la texture, soit au niveau de la performance.

---

(1) PLANTE, G., Op. cit., p. 163.

(2) La Grande Encyclopédie, volume 8, Op. cit. 5009, Col II

(3) LEMIEUX, A., La communication par le langage, Montréal, Ed. Paulines, 1976, 148 p., p. 128.

(4) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 126

1.0.1. NECESSITE DE LA FORME EN POESIE ORALE

Au fur et à mesure que le monde évolue, l'individu fait tout son possible pour que sa langue puisse exprimer totalement son expérience. C'est ainsi que la langue et l'expérience sont liées. La langue est un système de signes exprimant des idées. En même temps que la langue éprouve des enrichissements, elle subit aussi des pertes. Les mots meurent, soit que les notions qu'ils expriment cessent d'avoir une réalité, soit que des mots nouveaux les supplantent dans leur emploi. Par ailleurs, les idées sont infiniment plus nombreuses que les mots. Il arrive que, pour exprimer une expérience, un terme approprié manque dans le langage courant. A ce moment, un premier sujet peut forger des mots nouveaux et les improviser. Il peut contribuer à mettre dans l'usage courant des mots dont se servaient auparavant les seuls spécialistes. Il peut donner à des mots ordinaires de nouveaux emplois, les mettre en rapport avec d'autres mots ordinaires; il peut accroître la valeur des termes en développant leur propriété. Cette perpétuelle recreation du langage représente un immense travail de telle sorte qu'on se demande le rôle des mots. A côté de tout cela, l'agencement de ces mots est d'une grande importance car, si, à chaque nuance d'idée correspondrait un mot distinct, écrire ou parler ne serait pas un art. Or, pour l'artiste, chaque fois il s'agit de "façonner, de modéler, de faire et de refaire, de réfléchir sur l'oeuvre qui va sortir de ses mains habiles, industrieuses" (1).

La beauté artistique est donc une oeuvre de raison. Vu que la langue est un système de signes polyvalents, une même notion peut être exprimée de plusieurs façons au moyen de formes dont les dénnotations sont identiques mais les connotations différentes. D'où résulte la possibilité d'un choix générateur de style. Et c'est dans ce sens que naît la parole poétique. Tout poète a des moments où il sent monter en lui une excitation étrange et indéfinissable, une sorte d'inspiration. Et Zumthor s'exprime en ces termes :

*"Toute parole poétique (...) s'élève d'un lieu intérieur et incertain que nomment tant bien que mal des métaphores..."* (2).

La poésie est l'effet d'un certain besoin de réaliser avec les mots l'idée qu'on a eu de quelque chose. Il faut donc que l'imagination ait eu une idée vraie et faite de l'objet qu'elle se propose de réaliser.

---

(1) OBENGA, Th., "Caractéristiques de l'esthétique bantou" in Muntu n° 1, 1984, 152 p., p. 67.

(2) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 159.



Pour étayer cela, Paul CLAUDEL affirme que :

*"L'oeuvre d'art est le résultat de la collaboration de l'imagination avec le désir" (1).*

La sensibilité du poète doit être placée à l'égard de l'objet dans un état de désir afin de répondre à l'impression par l'expression. Et grâce à son mouvement de l'âme, le poète nous émeut, nous fascine. Nous recevons de lui une sensation qui nous porte dans l'étonnement.

*"La poésie orale provoque chez la plupart des humains une réaction affective beaucoup plus intense que ne le ferait une phrase ordinaire développant les mêmes thèmes" (2).*

Les images d'un poème ne sont pas choisies au hasard. Si belle que soit l'image qui se présente à son esprit, le poète ne l'utilise seulement que si elle contribue à faire passer en nous toutes les émotions du poème qu'il compose. De toutes les manières, la poésie nous aide à comprendre le monde, en aiguissant nos sens et en nous rendant plus sensibles devant la vie. Ainsi, elle diffère du langage de tous les jours à cause de certaines propriétés particulières tant de la pensée que de la langue elle-même. En effet, toute parole n'est point Parole"(3) La parole poétique n'est pas cette parole-jeu, ordinaire, parole inconsistante et versatile, mais une parole-force, plus réglée, enrichie dans son propre fond. Elle est "une archive sonore dont le maniement est (...) détenu par "des gens de parole" (4).

Sous quelque forme que ce soit, l'existence de la poésie orale constitue un élément indispensable de la socialisation humaine. Zumthor souligne que :

*"La fonction d'une poésie orale se manifeste en effet par rapport à l'horizon d'attente" des auditeurs : en deçà de tout jugement rationnel, le texte répond à une question posée en moi" (5).*

---

(1) CLAUDEL, P., Réflexion sur la poésie. Gallimard, Paris, 1963, 185 p., p.92

(2) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 264

(3) Idem, p. 63.

(4) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 64

(5) Ibidem

De plus, il confirme que la poésie orale constitue pour un groupe culturel "un champ d'expérimentation en soi, rendant possible la maîtrise du monde" (1). De son côté, Houis souligne

*"qu'à travers le texte de style oral, c'est toute la vie de la société qui s'exprime" (2).*

Le texte oral constitue un bien commun dans le groupe social au sein duquel il est produit.

Signalons que dans la pratique vocale, on distingue l'oral du parlé. Le parlé est "toute énonciation proférée par la bouche" alors que l'oral est "une énonciation formalisée de manière spécifique" (3). L'oral est donc toute communication poétique où la transmission et la réception passent au moins par la voix et par l'ouïe. C'est dans ce sens que la forme s'avère nécessaire dans tout texte oral et dans la poésie orale en particulier. En effet, le poème est senti comme :

*"une manifestation particulière en un temps et lieu donnés, d'un vaste discours constituant globalement un trope des discours ordinaires tenus au sein du groupe social. Des signaux souvent le jalonnent ou l'accompagnent révélant sa nature figurale" (4).*

Par la voix qui le porte, le texte oral englobe plusieurs choses à la fois. De ce fait, il s'oppose à toute analyse qui le dissocierait de sa fonction sociale et de la place qu'elle lui confère dans la communauté, de la tradition dont, explicitement ou implicitement, il se réclame et des circonstances où il se fait entendre.

ZUMTHOR compte cinq phases distinctes de l'existence d'un poème : la production, la transmission, la réception, la conservation et la répétition (5). Ainsi, pour déterminer sa conservation et sa valeur, ce poème doit être bien structuré dès sa production. A ce sujet, on affirme que :

---

(1) Idem, p. 162

(2) HOUIS, M., Op. cit. p. 54.

(3) ZUMTHOR, R., Op. cit. p. 33.

(4) ZUMTHOR, R., Op. cit., p.39.

(5) Idem, p. 32.

*"au sein d'un ensemble aussi vaste et peu consistant, la poésie orale (...) se distingue par l'intensité de ses caractères : plus rigoureusement formalisée, pourvue d'indices de structuration évidents" (1).*

C'est la structure qui distingue la poésie de toute autre forme du discours. Elle permet de transmettre un ensemble d'information qui y est contenu à l'auditoire.

Quelque soit l'objectif poursuivi, la poésie orale doit être informée pour qu'elle puisse remplir sa fonction de façon adéquate. Nous tâcherons de voir comment un texte prend la forme dans les différents niveaux.

### 1.0.2. LES MACRO-FORMES

Une oeuvre prend déjà une forme dès les premiers moments de l'inspiration. Au départ, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Mais sous le coup de l'inspiration, elle est forcée de se précipiter en se décomposant. ZUMTHOR qui a étudié cette théorie dit qu' :

*"autour du poème qui se fait, tourbillonne une nébuleuse à peine extraite du chaos. Soudain un rythme surgit, revêtu de lambeaux du verbe, vertigineux, vertical, jet de lumière: tout s'y révèle et se forme. Tout : à la fois ce qui parle, ce dont on parle et à qui l'on s'adresse" (2).*

Cela veut dire qu'une idée naît dans l'esprit du poète, non pas imprécise, mais cristallisée d'abord en une forme rythmique et aussi en images. Cette forme rythmique en appelle une autre; la coupe d'un vers inspire un autre rythme, telle image initiale en suggère une nouvelle qui la développe. En somme, le poète pense par vers et par images. Ainsi, les rythmes, les métaphores et les autres images ne sont pas des ornements ajoutés aux pensées mais c'est d'eux que celles-ci jaillissent et qu'il faut ordonner dans leur ensemble. De ce fait, le poète élabore un modèle encore hypothétique, abstrait, c'est-à-dire un schéma auquel il se référera au cours de l'exécution du poème. A ce niveau, Paul ZUMTHOR parle de macro-formes qu'il définit de la manière suivant

---

(1) Idem, p. 46.

(2) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 159.

*"A la fois ensemble des virtualités formelles, zone d'application de compétences individuelles, ébauche de modèle abstrait, faisceau d'énergie et modalité d'une tradition, la macro-forme constitue, par opposition à la matière première et du discours poétique, sa matière rapprochée et déjà partiellement informée que la lettre formalisera de façon définitive en l'actualisant" [1].*

La macro-forme est un choix, une prise de conscience des fonctions et des moyens de la poésie. Elle est une expression intérieure de la pensée. Toujours selon ZUMTHOR, la macro-forme comporte deux éléments : la force et l'ordonnance (2). La force constitutive des macro-formes "se définit en terme de fonctions" et l'ordonnance "selon la nature de ce dont elle comporte la programmation" (3). Les fonctions définitoires de la force s'organisent autour de l'un ou l'autre de trois axes : le premier, "causalité instrumentale" (4) est la qualité de l'exécutant de la performance. Sur cet axe se regroupent des formes réservées à l'âge, au sexe, au corps professionnel ou des formes liées à l'exercice d'un travail déterminé. Le second axe selon lequel s'ordonne la force d'un genre oral, c'est sa "finalité immédiate et explicite" (5) lorsqu'elle s'identifie à la volonté de conservation du groupe social. Le troisième axe est "une finalité... modulée sur les circonstances" (6) que le discours poétique magnifie, déplore ou craint. Le mode de programmation que comporte la macro-forme interfère avec la nature de sa force constitutive. Il varie selon le type, le volume et le contexte du discours. Pour ce qui est du type de discours à créer, le poète choisit s'il sera du côté du sacré ou du profane, s'il sera lyrique ou narratif. Les variations concernant le volume du discours sont de deux ordres : Selon qu'il se réfère à la durée de la performance ou à la distribution des locuteurs. Le contexte, enfin, se regroupe en trois types de variations : le contexte linguistique auquel on se réfère en parlant de prose ou de vers, le contexte mélodique au moyen duquel on évoque le parlé ou le chanté et le contexte gestuel, désignant spécialement la danse.

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 83

(2) Idem, p. 83.

(3) Idem, p. 86.

(4) Ibidem

(5) Idem, p. 93.

(6) Idem, p. 97

Cependant, le passage direct de la macro-forme à l'actualisation du discours n'est pas possible. Le poète doit faire intervenir une étape intermédiaire entre la macro-forme et la performance : c'est le niveau des micro-formes

### 1.0.3. LES MICRO-FORMES :

La théorie des micro-formes a été aussi présentée par Paul ZUMTHOR. Les micro-formes s'observent dans "la texture du poème : perspectives des micro-formes définissables à la fois dans l'ordre des agencements lexico-syntaxiques ("style") et dans l'ordre des effets de sens ("thèmes") spécialement ceux dans la production desquels intervient une convention sociale" (1).

Reconnaissons, dès lors, que les micro-formes se remarquent au niveau des agencements lexico-syntaxiques et sémantiques. Le langage poétique doit être absolument aussi exact que le langage scientifique sinon il serait incapable de reproduire les nuances délicates des sentiments. Or, tous ces sentiments sont vécus et représentés dans le langage lui-même : dans le rythme et les coupes du vers, dans la mise en place des mots et des sons, dans la syntaxe, dans l'emploi des pronoms, des temps verbaux, etc... (2).

Le sens d'une phrase, d'un texte et de toute oeuvre littéraire "est réalisé formellement dans la langue par le choix, par l'agencement des mots, par leur organisation syntaxique, par l'action qu'ils exercent les uns sur les autres" (3).

Que l'idée ne trouve forme que dans un agencement syntagmatique, c'est là une condition première, inhérente au langage. On dispose, cependant, d'une grande variété d'expressions pour énoncer une même idée. Mais en passant dans les mots, l'idée doit subir la contrainte des lois de leur assemblage. Il y a nécessairement un mélange subtil de la liberté dans l'énoncé de l'idée et de contrainte dans la forme de cet énoncé, qui est la condition de toute actualisation du langage. C'est donc le fait de style. Celui-ci actualise des combinaisons qui étaient en puissance.

Ainsi, la micro-forme, moins virtuelle que la macro-forme actualise celle-ci. A la fin, elle s'actualise complètement lors de la performance.

### 1.0.4. LA PERFORMANCE

La performance est l'élément constitutif de la forme. Elle embrasse les phases transmission-réception et constitue le moment crucial dans une série de phases de l'existence du poème.

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 82

(2) GUIRAUD, P., Essais de stylistique, Klincksieck, Paris, 1969, 283 p., p. 14

(3) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 32

Prise dans son acception anglo-saxonne, la performance est définie par ZUMTHOR comme :

*"l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (...) se trouvent concrètement confrontés..." [1].*

La forme du message dépend de l'émetteur, de sa nature et de l'auditeur-récepteur, de ses rapports avec le locuteur et de l'effet que ce dernier veut produire sur lui. Toute extériorisation de la pensée par la parole suppose une activité émettrice du sujet parlant et une activité réceptrice du destinataire. Aussi, hors de la circonstance, le sens du discours peut être incompréhensible. C'est le contexte qui actualise l'un ou l'autre sens du discours. ZUMTHOR continue en disant que :

*"dans la performance deux axes de la communication sociale se recoupent : "celui qui joint le locuteur à l'auteur, et celui sur quoi s'unissent situation et tradition" [2]*

S'interrogeant sur la nature de la forme poétique orale, l'auteur a suggéré que la performance peut en être considérée à la fois comme un élément et comme le principal facteur constitutif. Il a pu établir un rapport entre la performance et les autres formes de la poésie orale : "Instance de réalisation plénière, la performance détermine tous les autres éléments formels qui, par rapport à elle, sont à peine plus que des virtualités" (3).

Remarquons que le poète d'une oeuvre orale ne fait pas de brouillon. Sa voix prend en charge et met en scène un savoir continu, homogène au désir qui le sous-tend. L'art poétique consiste à assumer cette instantanéité, à l'intégrer dans la forme du discours. D'où la nécessité d'une éloquence particulière, d'une aisance de diction et de phrases, d'une puissance de suggestion : d'une prédominance générale de rythmes. De ce fait, la "performance implique compétence" (4).

Le discours poétique doit se faire d'un seul trait, sans interruption. L'auditeur suit le fil; aucun retour n'est possible. Le message doit porter, quelque soit l'effet recherché, au premier coup. Les poètes interrogés sur leur art, dans les cultures à prédominance orale, le décrivent en termes évoquant la maîtrise de jaillissement discursif, producteur de signification inconcevable hors de formes qu'il met en oeuvre. La performance est donc caractérisée par une spontanéité qui exige un ordre précis permettant de saisir aisément l'information de l'oeuvre.

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 32

(2) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 12

(3) Idem p.; p. 147

(4) Idem, p. 149.

#### 1.0.4.0. LA FONCTION DU RYTHME EN POESIE ORALE

En l'absence du rythme, la forme est impossible et vice-versa. Chez les poètes, la forme prime facilement, le rythme prenant le pas sur le sens. La nature rythmique des textes poétiques ne peut faire de doute pour quiconque les entend réciter. Pour certains, "le rythme constitue la force magnétique du poème" (1). Selon ZUMTHOR, l'impression rythmique créée par la performance provient du concours des facteurs corporels et vocaux. Cependant, ces facteurs vocaux s'opèrent sur deux plans : "celui des récurrences et parallélismes producteurs d'effets rythmiques au niveau des phrases construites(...), des mots ou du sens" et "celui des manipulations sonores immédiatement perceptibles même, en principe, dans l'ignorance de la langue utilisée" (2).

Le rythme résultant de la récurrence se marque à tous les niveaux. Sous toutes les formes où elle se réalise, la récurrence discursive constitue "le moyen le plus efficace de verbaliser une expérience spatio-temporelle, d'y faire participer l'auditeur" (3). Le rythme rend le contact davantage envoûtant et entraîne à la participation car si l'intention première du proférateur est de communiquer un message, l'intention seconde et non moins importante est de susciter l'émotion et la participation. C'est pour cela que les textes oraux sont marqués par une ponctuation rythmée qui en facilite la mémorisation pour le diseur et la compréhension pour le public. Ainsi, "les rythmes sont (...) créateurs des formes" (4); elles créent leurs propres syntaxes, à savoir les répétitions, le parallélisme, etc... Le rythme et la forme sont donc inséparables.

#### 1.0.4.1. LES FORMES SOCIO-CORPORELLES

Les mouvements du corps sont intégrés à la poétique. Les formes socio-corporelles sont des formes non linguistiques. Sous l'appellation de "socio-corporelle", ZUMTHOR entend :

*"l'ensemble des caractères formels ou des tendances formalisantes résultant, dans leur origine ou leur finalité, de l'existence du groupe social, d'une part, et de l'autre de la présence et de la sensorialité de corps : à la fois le corps physiquement individualisé de chacune des personnes engagées dans la performance, et celui [...] de la collectivité, tel qu'il se manifeste en réactions affectives et mouvements communs" (5).*

---

(1) ZUMTHOR, P. Op. cit., p. 165-166

(2) Idem, p. 166

(3) ZUMTHOR, P. Op. cit., p. 143

(4) LEROI-GOURHAN, A., Le geste et la parole. T.2, La mémoire et les rythmes. Albin Michel, Paris, 1965, 285 p., p. 135

(5) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 82.

Du côté de celui qui parle, la parole est un moment d'expression profonde. C'est pourquoi elle est souvent prononcée dans des circonstances voulues et précises. Aussi, la parole secoue l'interlocuteur et le fait vibrer. Il y a une certaine communion créée par la parole. C'est pourquoi le plus souvent la parole est accompagnée par des ~~rites~~, par des gestes. Parfois, le geste est présenté comme un :

*"rite situant et confirmant, dans un espace producteur de sens, un monde vécu mais qui, sans cela, demeurerait peu réel" (1).*

Ceci nous fait penser que l'exécution et la répartition des gestes, dans un milieu culturel donné, ne sont pas complètement aléatoires.

Le rapport entre le geste et le langage est complexe de telle sorte qu'il existe trois séries de définition :

*"Selon que, redondant, le geste complète la parole, que la précisant, il en dissipe une ambiguïté, ou enfin que, s'y substituant, il fournisse au spectateur une information trahissant le non-dit" (2).*

Quelquefois, la performance requiert la figuration entière. Celle-ci se réalise de deux manières : statiquement, comme posture ou dynamiquement comme danse. A ce moment, la parole c'est tout le corps qui s'exprime. A ce sujet, ZUMTHOR cite l'étudiant burkinabé qui lui a dit que dans son ethnie :

*"la confidence s'énonce en position couchée, la parole sérieuse, assis, ce qui est dit debout n'a pas d'importance" (3).*

Les postures du corps influent sur la parole. La vraie parole est celle que prononce un locuteur assis, position qui permet l'équilibre de toutes les facultés. L'esprit est tranquille. De même, la parole est posée et réfléchie. Au contraire, celui qui parle assis se lève brusquement s'il se met en colère. Quant à la parole de l'homme couché, c'est une parole secrète, une confidence interne que nul autre ne peut entendre que le destinataire.

De là, certains gestes ont une certaine expression sémantique. Ils sont chargés de symboles culturels et sont aptes, à chaque performance, à être réinvestis de valeurs nouvelles. Le geste ne transcrit rien, mais produit figurativement les messages du corps.

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 194

(2) Idem, p. 195

(3) Idem, p. 14



La gestualité est moins régie par un code que soumise à une norme. Celle-ci provient d'une structuration du comportement liée à l'existence sociale. C'est pourquoi l'exécution du geste est une technique. Or, plus un art de corps est élaboré, plus un réseau de règles se resserre. Bref, dans les performances les plus formalisées, la codification du geste semble prédominer sur celle du texte. Ainsi, le geste est lié à la forme. Comme le dit l'auteur :

*"Le geste engendre dans l'espace la forme externe du poème.  
Il en fonde l'unité temporelle, en la scandant dans ses ré-  
currences" [1].*

La gesticulation favorise la parole, parce qu'elle aide à formuler la pensée, à se remémorer les paroles dont elle constitue une sorte de relais. Cela montre qu'il ne s'agit pas de faire n'importe quel geste. La qualité du verbe et le caractère du sujet parlant peuvent être évalués simplement en regardant les gestes qui accompagnent son discours. Tout cela s'observe au cours de la performance.

La performance fait partie de la prise des formes. Plusieurs cultures, conscientes de la puissance des effets provoqués par la profération d'un discours poétique, codifient avec soin le choix des composantes de la performance : le temps, le lieu et les participants.

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 197.

### 1.0.5. SYNTHESE SUR LA THEORIE DES FORMES

A partir de ce bref exposé sur cette théorie des formes, nous avons tiré des conclusions à partir desquelles nous élaborerons une méthode d'analyse appropriée. Pour toute oeuvre orale, l'information est d'une grande importance. Cependant, le rythme est un des traits fondamentaux des toutes les cultures qui évoluent dans une civilisation de l'oralité. Le locuteur doit inciter le public à participer avec émotion à son message. Dès le moment de l'inspiration, le poète sent déjà le besoin de modeler son texte. D'abord la macro-forme, stade virtuel, considère les fonctions et la nature de la programmation. Ensuite, la macro-forme s'actualise en des micro-formes, moins virtuelles que cette dernière. Dès que l'analyse embrasse deux ou plusieurs oeuvres, une comparaison s'institue, fondée sur l'examen des invariants et variables que l'on y décèle. La tâche du chercheur est d'ordonner les invariants dont sera issue l'organisation concrète du texte. Or, ceux-ci relèvent de plusieurs niveaux de manifestation. La performance qui est le niveau de la réalisation du discours est un élément constitutif de la forme. Ses composantes permettront au chercheur de décèler une certaine organisation performancielle d'un texte précis.

Après avoir fait la synthèse sur la théorie des formes, nous tenterons de proposer, nous-mêmes, une méthode d'analyse formelle applicable au genre ugukêza umuvyêyi.

#### 1.1. PROPOSITION D'UNE METHODE D'ANALYSE FORMELLE DU GENRE "UGUKÊZA UMUVYÊYI"

"Ugukêza umuvyêyi" est une parole qui prend ses racines dans la tradition orale. Cette parole n'est pas une parole de tous les jours, mais une parole bien ordonnée, une parole-force dont parle Paul ZUMTHOR. C'est dans ce sens qu'elle doit être proférée sans erreur pour qu'il y ait équilibre dans le lien interne du signifiant et du signifié. L'observation de l'oeuvre nous permettra de découvrir son organisation spécifique. Les formes pourront alors se vérifier après un grand effort de formalisation.

D'après nos constatations, ZUMTHOR propose la succession des étapes de la manière suivante : les macro-formes, les micro-formes et la performance. Les macro-formes doivent s'examiner bien avant les micro-formes et la performance.

En réalité, les macro-formes, c'est le niveau de la conceptualisation du discours, le niveau de l'idée et de la représentation que le créateur se fait de son discours avant de l'avoir prononcé effectivement.

Or, nous remarquons que les premiers compositeurs, c'est-à-dire les vrais créateurs d'"ugukêza umuvyêyi" n'existent plus. Actuellement, les informateurs transmettent la tradition orale. Le proférateur possède son propre répertoire découpé dans le trésor mémoriel de la communauté et selon les circonstances il fait un tri de l'authentique et du pastiche, de l'ancien et du nouveau. Après ces quelques considérations, l'analyse des macro-formes nous paraît impossible, étant donné que c'est une structure abstraite, jamais actualisée en soi. Cependant, il nous est possible d'observer les micro-formes d'"ugukêza umuvyêyi" et cela, grâce à l'analyse de sa texture concrète. Cette approche de l'énoncé sera aspectuelle et distributionnelle.

Au plan aspectuel, elle abordera le texte sous les points de vue verbal, syntaxique et sémantique. Le point de vue verbal de l'énoncé correspond à l'analyse phonologique. Il s'intéresse, en effet, aux tons, aux phonèmes et à leur distribution. Il porte, en plus, son attention aux mots.

Le point de vue syntaxique est plus important. Il touche les niveaux de la proposition et de l'énoncé tout entier. En dernière analyse, c'est l'aspect sémantique qui complétera la réflexion. Cependant, pour être complet, nous aborderons également le côté distributionnel du texte. Cette approche a trait aux divisions qui fixent les dimensions des unités depuis les traits distinctifs, phoniques ou sémantiques, jusqu'à l'énoncé tout entier. En plus de cette approche de l'énoncé, quand nous entreprendrons l'étude de notre texte en l'abordant sous son aspect de la parole, la stylistique nous sera de grande utilité. Il s'agira de l'étude des propriétés verbales d'un énoncé (1), qui se propose de relever et d'expliquer les motivations des différentes figures de style au service du sens dans un énoncé. Ainsi, notre regard se portera sur la fréquence et les récurrences de tous les éléments linguistiques constituant le texte pour pouvoir déceler l'organisation spécifique du texte d'"Ugukêza umuvyêyi".

Au niveau du contenu, nous observerons l'arrangement des contenus sémantiques en vue de créer un ordre déterminé de tout le contenu sémantique du texte. Nous confronterons des modèles générateurs pour aboutir à un modèle sémantique. A la fin, nous essaierons de dégager les modèles formels qui président à l'actualisation de tous les éléments textuels à tous les niveaux.

La performance qui est la phase de l'énonciation est un élément important de l'existence de l'oeuvre littéraire. Elle n'est pas donc négligée dans la prise de forme. L'analyse s'occupera de la relation définie entre les protagonistes du discours : locuteurs, récepteurs. Elle cherche ensuite à mettre en lumière

---

(1) DUCROT, O. et TODOROV, T., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, 470 p., p. 383.

la situation spatio-temporelle des protagonistes, ainsi que leurs attitudes vis-à-vis du texte. Pour mieux saisir les composantes de la performance, nous ferons recours à l'analyse des témoignages des informateurs qui nous révélera l'existence d'une certaine organisation particulière et même spécifique de la performance. Peut-être que nous aboutirons à des composantes-modèles qui guident la performance sous tous ses points de vue.

En guise de conclusion générale, nous confronterons les modèles de la micro forme avec ceux de la performance en vue de découvrir un modèle unique qui est à la base de la manifestation concrète du genre "ugukêza umuvyêyi".

## 1.2. PRESENTATION DU CORPUS

### 1.2.0. METHODE DE TRAVAIL

Puisque le message à transmettre provient de textes de style oral que sont les éloges à la maternité, il s'avère indispensable de parler de la cueillette de ces derniers.

#### 1.2.0.0. METHODOLOGIE DE LA CUEILLETTE

Notre travail se base sur les résultats des enquêtes effectuées au cours de mois de Septembre et Décembre 1986 ainsi qu'Avril 1987 en communes

- CÂNKUZO et GISAGÁRA en Province CÂNKUZO
- BUKÊYE, KIGÁNDÁ, RUSAKÁ, GISÓZI, BISORO, NYABIHÁNGA, MBUYE en Province MURÁMVYA
- MUKIKE et ISÁLE en Province BUJUMBURA
- BWÁMBARANGWE en Province MUYÍNGA

En effet, ces enquêtes ont été menées auprès d'un bon nombre d'informateur dont nous présenterons la liste en annexe de ce travail. Des difficultés éventuelles nous ont empêchée de parcourir tout le Burundi.

Pour la cueillette du corpus, nous avons eu huit versions. Elles ont été toutes proférées par des femmes originaires de la Commune CÂNKUZO. L'enregistrement a constitué la première phase. La deuxième phase comprenait plusieurs points : la recherche des circonstances de profération, leur motivation, les attitudes qui les accompagnent et les effets qu'elles produisent. Au cours de cette phase, nous avons soumis le questionnaire à des informateurs d'autres régions; ce qui pouvait donner à notre analyse un cachet relativement national. A ce sujet, nous avons confié ce questionnaire à certains étudiants de l'Université au cours des vacances de Noël 1986-1987.

Toutefois, ces enquêtes ne se sont pas effectuées sans problèmes.

1.2.0.1. DIFFICULTES RENCONTREES AU COURS DE L'ENQUETE

D'une manière générale, le texte n'est pas le fruit d'une pensée coupée de son contexte. Il est toujours en situation et dépend, pour son interprétation, des circonstances entourant sa profération. C'est pourquoi, pour comprendre un texte oralé, "il faut avoir recours à la situation qui l'a engendré ou qui l'encadre (...), observer les motivations de son émetteur et les réactions de son récepteur" (1).

En effet, pour notre cueillette, une chose est très regrettable : aucune mère n'a accouché au cours de cette période pour que nous puissions assister à ces cérémonies. Parfois nous jouons, nous mêmes, le rôle de mère en répondant aux souhaits qu'on lui adresse. Une autre difficulté majeure est la réticence de la population de notre région d'enquête. Elle manifeste une grande discrétion surtout quand l'enquêteur fait des enregistrements.

Vers la fin de l'enquête, l'enregistrement est devenu difficile. La mini-cassette prévue est tombée en panne. En guise de solution, nous nous sommes rabattue à l'usage du stylo; et cela était peu adapté.

Mais quelles que soient les difficultés, nous avons quand même cueilli les huit versions, et ce sont celles-là que nous allons présenter.

---

(1) NTABONA, A., "Essai de classification de la littérature rundi" in Rapport du Séminaire du Kirundi du 9 au 14 juillet 1979, p. 622.

1.2.4 Présentation des différentes versions

Version 1 (1)

|                           |       |  |          |
|---------------------------|-------|--|----------|
| 1. Sāngwe                 | Twēse | : Bienvenue !                                | Nous toi |
| 2. Horáho                 | "     | : Aies une longue vie                        | "        |
| 3. Rāndarānda             | "     | : Multiplies-toi comme                       | "        |
| nku'úrucāca (2)           | "     | le cynodon dactylon                          | "        |
| 4. Kira agafūni (3)       | "     | : Sois préservée de la houe usée             | "        |
| kāri kāguhānze            | "     | qui te guettait                              | "        |
| gahāngé abāndi            | "     | qu'elle guette les autres                    | "        |
| 5. Ūkwānka ntākārāmbē     | "     | : Que celui qui a une dent contre toi        | "        |
| arakānkwā n'ūwīwé         | "     | soit haï par le sien                         | "        |
| 6. Kira agafūni k'igicūgu | "     | : Sois préservée de la houe usée de minuit   | "        |
| agafūni kāguhānze         | "     | que cette houe qui attendait                 | "        |
| gahāngé abīwé             | "     | guette les siens                             | "        |
| 7. Gira imfura            | "     | : Aies l'ainé                                | "        |
| n'ūmuhérérezi             | "     | et le cadet                                  | "        |
| 8. Kira izūba n'irūngu    | "     | : Sois préservée du soleil et de la solitude | "        |
| 9. Vyāra Mibūro           | "     | : Enfants Miburo                             | "        |
| na Mīsāgo                 | "     | et Mīsago                                    | "        |
| 10. Kira Rusizi           | "     | : Sauve-toi de la Rusizi                     | "        |
| ntirūgusige               | "     | qu'elle ne te révèle pas.                    | "        |

(1) BARARUSĒSA , Véronique, Cānkuzo, le 27-12-1986

(2) Urucaca = Une sorte d'herbe rampante. Son nom scientifique est "cynodon dactylon"  
cfr RODEGEM, F.M., Dictionnaire Rundi-Français, Tervuren, 1970, p. 51.

(3) agafūni = Houe usée, pioche réduite par l'usage. On se servait de vieilles houes  
pour enterrer les morts.

- |                         |       |   |
|-------------------------|-------|---|
| 11. Kira māma           | Twēse | : Sois sauvée, ma chère   |
| 12. Gira umugabo        | "     | : Aies un mari  |
| 13. Gira abāna          | "     | : Aies des enfants  |
| 14. Gwira nk'urubīngo   | "     | : Multiplie-toi   |
| 15. Sagasaga            | "     | : Aies beaucoup d'enfants   |
| sagāmba                 | "     |   |
| 16. Kira akaguri        | "     | : Remet-toi d'un groupe   |
| k'ābakēcuru             | "     | de vieilles femmes  |
| 17. Hakurira ku rutaro  | "     | : Mets la pâte de la marmite sur un van                             |
| urīré mu mīnwe          | "     | et mange peu  |
| 18. Gira ūsēnya         | "     | : Aies celui qui ramasse du bois et<br>un autre qui puisse de l'eau |
| 19. Vyara ugwīze'       | "     | : Enfantes et aies nombreuse progéniture                            |
| 20. Rāndarānda          | "     | : Entends-toi rapidement  |
| nk'urucāca              | "     | comme le cynodon dactylon   |
| 21. Rāndarānda          | "     | : Entends-toi rapidement  |
| nk'ūmutānga             | "     | comme le lagenaria rufa   |
| 22. Gwīza umuryāngo     | "     | : Multiplie la famille  |
| ugiré inzira ijá iwānyu | "     | que tu aies un chemin qui va chez tes parents                       |
| n'iyija' kwā sōbukwē'   | "     | et celui qui va chez ton beau-père                                  |
| 23. Gwīza imbūto        | "     | : Multiplie les semences  |
| nk'urubīngo             | "     | comme l'ivraie  |
| 24. Horáho              | "     | : Aies une longue vie   |
| 25. Kira ishāmba        | "     | : Sois préservée de la brousse                                      |
| 26. Kira iyebēyébe      | "     | : Sois délivrée de l'instabilité                                    |
| 27. Kira umwītwarariko  | "     | : Sois délivrée des soucis  |
| 28. Kira kubāgwa        | "     | : Sois épargnée d'être disséquée                                    |
| ntiwari imbāgwa         | "     |   |
| 29. Kira gusānzwa       | "     | : Sois épargnée d'être séchée au soleil                             |
| ntiwari ubumera         | "     | alors que tu n'es pas du sorgho germé                               |
| 30. Kira kugwa          | "     | : Sois préservée de tomber  |
| n'úkuvúnika             | "     | et de te casser   |
| 31. Vyāra uhēké'        | "     | : Mets au monde et portes au dos                                    |

32. Simba imānga : saute l'abîme
33. Kira imvura : Sois préservée de la pluie  
n'igipfūngu et du brouillard
34. Vyāra bēnshi : Enfants beaucoup d'enfants  
uzōmpé kamwe' pour que tu m'en donnes un
35. Gira samuragwa' : Aies un héritier
36. Hābwa impundu : Sois acclamée  
Hiiiiii !

Version 2 (1)

1. Vyāra bēnshi : Enfante plusieurs enfants nous tous  
kamwē kamwe' : un à un  
kadāsemā se' : qui ne porte pas malheur à son père  
ntigāsemā nyina : et qui porte pas malheur à sa mère
2. Kira Rusizi : Sauves-toi de la Rusizi  
Ntirūgusize : qu'elle ne te révèle pas
3. Kira agafūni : Sois préservée de la houe usée  
ko' mu mutwēnzi de l'aube  
karime isi' qu'elle serve à creuser la terre  
ntikākurime mais qu'elle serve pas à enterrer son b
4. Va mu gisāka : Quitte le buisson  
ja mu gisagāra va dans l'agglomération  
c'abavyēyi des mères.
5. Uwakubonanye inda : Que celui qui t'a vue enceinte  
akubonane urugōri te voit porter la couronne  
mu ruhānga sur le front  
n'ikibōndo mugōngo : avec un enfant au dos
6. Hakurira ku rutaro : Mets la pâte de la marmite sur un van  
urire' ku rutoke et mange sur un doigt  
bakunanire kugaburira que tu ne parviennes pas à les nourrir  
babe'ari' bo biyāsa et qu'ils éclatent au sanglots  
ngo māwe' ntiyampāye disant : ma mère ne m'a pas donné à mar



7. Cācānya  
nk'úrucāca : Multiplies-toi rapidement  
comme le cynodon dactylon
8. Kira diridíri  
umwāna w'uwūndi : Remets-toi de Diridíri  
ubukéne agusānganye l'enfant d'autrui  
ni bwo agusigārana le besoin dans lequel il vous trouve  
est le même dans lequel il vous quitte
9. Kira ababísha : Sois délivrée des méchants  
ababísha bagucīra icānzo les méchants te préparent un précipice  
Imāna ikagucīra icānzo mais le bon Dieu te prépare la petite en
10. Uwānka umuvyēyi : Que celui qui haït une mère  
aragakomorwa na buhoma sois mordu par le "leucaphidion capense  
yīsubirire mu mwōbo qui retourne dans son trou
11. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
12. Sīmba imānga : Sois épargnée du gouffre qui t'attendait  
Imāna icāne' que Imana fasse du feu
13. Gwīra : Multiplies-toi
14. Sagāmba : Aies une nombreuse descendance
15. Sagasaga : Aies beaucoup d'enfants  
nk'úrubīngo comme le roseau
16. Jabuka Ruvúbu : Traverse la Ruvubu  
wārujabutse tu l'a déjà traversée.
17. Urībaruka : Sois féconde
18. Tēragira imbere : Enfantes à plusieurs reprises  
Imāna yīte' que Imana donne un nom  
yīte' Kabūra qu'il appelle (l'enfant) Kabura
19. Horera gutéga : Porte toujours (la couronne)  
imyāka yöse nk'úkwēzi comme la lune
20. Hora kū ngoma : Reste au pouvoir
21. Sagāmba : Etends-toi  
nk'úrubīngo comme le roseau
22. Sēha uzāna : Aies de nombreux enfants  
tuzōrera nous éduquerons  
ntā mahwa'arīho il n'y a aucun obstacle
23. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
24. Kira umuhīngo : Sois épargnée du fil
25. Kira imbugita' : Sois épargnée d'un couteau  
ntiwari ingumba : tu n'es pas une bréhaigne

26. Kira agakumu  
k'abakêba' : Sois épargnée de méchants regards discrets des rivales
27. Ba Rurāngiranwa : Sois célèbre  
mu makūngu à travers le monde  
komerwa amashi' sois hautement considérée  
nka karyēnda comme les tambours karyenda  
na rukīnzo et rukinzo
28. Tēra imbere : progresse  
nk'umwimbu w'ūburūndi comme la moisson du Burundi
29. Kira māma : Sois sauvée, ma chère  
uvyāré bēnshi que tu aies plusieurs enfants  
uzōmpé kamwé pour que tu puisses m'en donner un
30. Uwānka umuvyēyi : Que celui qui hait une mère  
aragakubitwa n'iyó hāsí' sois abattu par la foudre qui rejoint  
yīsubirire mu cōbo son trou
31. Uwānka umuvyēyi : Que celui qui hait une mère  
aragakubitwa n'iyó hējuru sois abattu par la foudre qui  
yīsubirire hējuru rejoint aussitôt le ciel
32. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
33. Kira ubunūgunūgu : Sois épargnée des mauvais soupçons  
bw'abakēcuru de vieilles femmes
34. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
35. Wārusimvye : tu l'a échappée (la mort)  
rw'abānši celle des ennemis  
bānkā ibibōndo qui haïssent les enfants
36. Vyāra bēnshi : Aies beaucoup d'enfants  
vyāra nk'īnkima enfante comme le singe doré  
ucūtse' nk'īnkēnde et sèvre comme le cercopithèque
37. Kira sinshikāna : Sois délivrée de "je n'aboutirai pas"
38. Kira kwēnēna : Sois épargnée de planer
39. Gira so' : Aies un père
40. Gira umugabo : Aies un mari
41. Gira abāna : Aies des enfants
42. Gira urugo' : Aies une résidence
43. Gira izina : Aies un nom
44. Vugirwa impūndu Hiiii ! : Sois acclamée

Version 3 (1)

|                        |       |   |
|------------------------|-------|---|
| 1. Sāngwe              | twēse | : Bienvenue                               |
| sāngwe                 | "     | : bienvenue                               |
| 2. Kira agafūni        | "     | : Sois préservée de la houe usée          |
| agafūni muhebwa'       | "     | la houe abandonnée                        |
| karimé amabuye         | "     | qu'elle ne serve pas à t'enterrer         |
| ntikakurime            | "     |   |
| 3. Kira inkumukumu     | "     | : Sois épargnée des méchants              |
| z'abakēba'             | "     | regards discrets des rivales              |
| 4. Sagasaga            | "     | : que une nombreuse descendance           |
| usagāmbé               | "     | comme de roseau                           |
| nk'urubīngo            | "     |   |
| 5. Cācānya             | "     | : Multiplie-toi rapidement                |
| nk'urucāca             | "     | comme le cynodon dactylon                 |
| 6. Gira injīshi iburyo | "     | : Aies une entrave à la droite            |
| ukamirwe n'ūwāwé'      | "     | que tu sois secourue par le sien          |
| uwa murūndi aratīnda   | "     | l'enfant d'autrui traîne                  |
| 7. Sēra ku giseke'     | "     | : Prépare un corbeille remplie de farine  |
| uhakurire ku rutaro'   | "     | que tu mettes la pâte sur un van          |
| uriré mu minwe         | "     | et manges une petite quantité             |
| 8. Tabāruka            | "     | : Sois saine et sauve                     |
| uwakubonanye inda      | "     | que celui qui t'a vue ensciente           |
| akubonane urugōri      | "     | te voit porter une couronne               |
| inkōngōro kw'ijanja    | "     | avec un gobelet sur la paume de           |
| n'ikibōndo i mugōngo   | "     | la main et le bébé au dos                 |
| 9. Va mugisāka         | "     | : Quitte le buisson                       |
| ja mu gisagāra         | "     | vu dans l'agglomération                   |
| 10. Vyāra bēnshi       | "     | : Enfants beaucoup d'enfants              |
| kamwēkamwé'            | "     | un à un                                   |
| tubiri turagōra irera  | "     | : Deux(enfants) sont difficiles à éduquer |
| 11. uragakira          | "     | : Que tu sois délivrée                    |
| wārujabutse            | "     | tu l'a échappée (mort)                    |
| 12. Kira kugaragurwa   | "     | : Sois épargnée d'être palpée de toute    |
| ntiwari ubumera        | "     | part alors que tu n'es pas du sorgho gei  |

- |  |             |   |
|--|-------------|---|
| 13. Kira guhandwa<br>ntiwari umushike                          | twëse<br>"  | : Sois épargnée de douleurs atroces<br>de la couche   |
| 14. Kira amaganya yo' mu<br>mutwēzi                            | "<br>"      | : Sois épargnée du désarroi<br>de l'aube  |
| 15. Kira iyēbēyébe<br>ry'amayange                              | "<br>"      | : Sois délivrée de l'instabilité<br>causée par la naissance des jumeaux                                     |
| 16. Kira akaguri k'abakēcuru<br>ni bo'bakira                   | "<br>"      | : Sois épargnée d'un groupe de <sup>vieilles</sup> femm<br>ce sont elles qui aident une femme en<br>couches |
| 17. Kira inkumukumu<br>z'abakēba'                              | "<br>"      | : Sois épargnée des méchants<br>regards discrets des rivales  |
| 18. Kira abānsi<br>abānsi bānkā ibibōndo<br>bā nyamwānkibihōha | "<br>"<br>" | : Sois délivrée des ennemis<br>qui haïssent les enfants<br>ceux qui n'aiment pas ceux qui balbutien         |
| 19. Kira kubāgwa<br>ntiwari inka'                              | "<br>"      | : Sois épargnée d'être dépecée<br>alors que tu n'es pas une vache   |
| 20. Kira yari nini<br>yēkamutwaye                              | "<br>"      | : Sois délivrée de " ce n'est pas étonnant<br>qu'elle soit morte qu'elle était très<br>grosse"              |
| 21. Cācānya<br>nk'urucāca                                      | "<br>"      | : Etends-toi aussi rapidement<br>que le cynodon dactylon  |
| 22. Sagarara<br>nk'urubīngo                                    | "<br>"      | : Multiplies-toi<br>comme le roseau   |
| 23. Saga sagāmba<br>nk'igitōke kivyāra'<br>kitagira umugabo    | "<br>"<br>" | : Aies beaucoup d'enfants<br>comme le bananier qui donne<br>de jeunes plants sans mari                      |
| 24. Vyāra imbuto<br>z'umuhungu n'umukōbwa                      | "<br>"      | : Enfante les garçons et les filles   |
| 25. Rāndarānda<br>nk'umutānga                                  | "<br>"      | : Etends-toi aussi vite<br>que le lagenaria rufa  |
| 26. Vyāra nk'inkīma<br>uhweze nk'inkēnde                       | "<br>"      | : Mets au monde comme le singe doré<br>et sevre comme le cercopithèque                                      |

27. Vyāra jibikúra  
dukūrire perezida : Enfante ceux (enfants) qui grandissent  
pour que nous rendions hommage au président
28. Jāndajānda  
nka yamújāndi : Sois heureuse  
comme yamújāndi
29. Rīmbarimba  
nka yabirimba : Sois gaie  
comme yabirimba
30. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
31. Kira agafūni  
k'ínyuma y'ínzu : Sois préservée de la houe usée  
de derrière la maison
32. Gira injīshi : Aies la corde du trayeur
33. Gira irēmba : Aies un enclos fréquentée par de nombreuses  
personnes
34. Gira amagāra : Sois en bonne santé
35. Gwīra  
nk'umusēnyi : Multiplie-toi  
comme le sable
36. Vyāra bēnshi  
ushitse kw'īsūnzu ry'ínzu : Aies beaucoup d'enfants  
jusqu'à ce que tu atteignes le sommet de la  
hutte
37. Gana aha  
nka Ruvubu  
ni rwākama  
ucērého inzuzi  
n'amateke : Dirige-toi  
comme la Ruvubu  
si elle se dessèche  
tu y planteras des graines de  
courge et de colocases
38. Kira akagōrōba  
kā mīsī yōse : Sois épargnée des déplacements  
de chaque jour
39. Bīngagira  
nk'urubīngo  
wōnsē imfūra  
ubuheta bwikina mū nda : Sois bien portante  
comme le roseau  
que tu allaites l'ainé alors que le cadet  
joue dans ton sein
40. Tēra imbere  
uwagūkaniye  
akanirwe n'ūwiwe : Progresse  
que celui qui a une dent contre toi  
soit l'objet de menaces des siens
41. Tega urugōri : Porte la couronne de maternité
42. Kira abagabo  
ni bó bāragūra : Sois épargnée des propos malveillants  
des hommes. Ce sont eux qui exercent  
l'art de divination

43. Kira abakécuru  
nibo' bākīra : Remets-toi des vieilles femmes  
ce sont elles qui aident les femmes  
en couches
44. Kira "yēmūtṽāra" : Sois délivrée de "qu'elle meure à cause  
de son foetus"
45. Vyārira mw'īfu : Mets au monde dans la farine
46. Vyārira mu máta  
n'úbūki : Mets au monde dans le lait  
et le miel
47. Kira máma : Sois sauvée, ma chère
48. Kira umuhīngo : Sois épargnée du fil
49. Kira gusānzwa  
ntiwari ubumera : Sois épargnée des douleurs  
atroces de la couche
50. Kira kubāgwa  
ntiwari imbāgwa : Sois épargnée de subir la dure opération  
césarienne
51. Sēha uzána  
ntā mahwā ariho  
n'īyo' yōhabāye  
bōyahāndūra : Apporte sans cesse  
il n'y a aucun obstacle  
même s'il y en avait  
on les arracherait
52. Wātabārutse : Tu es délivrée
53. Wākīze abayōbe : Tu es délivrée des maudits
54. Gira so' : Aies un père
55. Gira abāna : Aies des enfants
56. Gira iyo' uva'  
n'īyo' uja' : Aies une famille d'origine  
et une autre de ton mari
57. Gira umugabo : Aies un mari
58. Gira inka' : Aies des vaches
59. Gira amahoro : Aies la paix

Version 4 (1)

1. Kira máma twēse : Sois sauvée, ma chère
2. Kira umwānsi : Sois sauvée d'un ennemi  
umwānsi agucīra icōbo celui-ci te prépare un gouffre  
Imāna ikagucīra icānzō alors que Imana te prépare la petite entr

---

(1) BARÍBWĒGŪRE Angèle, Gifūnzō, Cānkuzo, le 2-1-1987.

3. Sím̄ba Ruvúbu  
ntirugutw̄ara  
w̄arujabutse  
: Saute la Ruvubu  
elle ne t'emporte pas  
tu l'as déjà traversée
4. Kira Burítí  
umw̄ana w'úw̄úndí  
ukó'agus̄anze  
nikó'agus̄íga  
: Sois préservée de Buriti  
un enfant d'autrui  
l'état dans lequel il te trouve  
c'est le même dans lequel il te laisse
5. Kira inkum̄úkumu  
z'ábakēbá'  
uwo' bēdētse  
bashigwa bamutw̄āye  
: Sois préservée du dédain  
de tes rivales  
celle à qui elle se décide de nuire  
est absolument perdue
6. Kira mva hēhē'  
Kira nja hēhē'  
: Sois préservée de "d'où je viens?"  
" " " "où vais-je ?"
7. Vyāra bēnshí  
sēha uzāna  
kamwēkamwē'  
kadasema'  
tuzōrera  
: Aies beaucoup d'enfants  
apporte sans cesse  
un à un  
qui n'est pas un mauvais présage  
nous éduquerons
8. Sēra ku gisekē'  
uhakurire ku rutaró'  
uriré' ku rutoke  
: Prépare un corbeille rempli de farine  
que tu mettes la pâte sur un  
grand plat et manges une petite quantité
9. Rāndarānda  
nk' uruyúzi rw'umudege  
: Etends-toi  
comme le plant de courge
10. Bagara hākurya  
mbagāre hākuno  
bagara duhayé'jbibōndo  
: Sarcle de l'autre côté de la rive  
et moi de ce côté-ci  
sarcle pour que nous louions nos enfants
11. Kira m̄ama  
: Sois sauvée, ma chère
12. Saga s̄agāmba  
nk'urubīngo  
: Aies une nombreuse descendance  
comme le roseau
13. Kira agafūni  
kó' mu mutwēnzí  
: Sois préservée de la houe usée  
du crépuscule
14. Ramuka ndamúke  
: Vis longtemps, et moi de même
15. Vyāra mvyīnē'  
mbone'jco' ndamut̄sa  
: Enfante pour que je danse  
et que je vois qui saluer
16. Kira m̄ama  
: Sois sauvée, ma chère.

|                     |       |   |
|---------------------|-------|---|
| 17. Kira Buriti     | twése | : Sois préservée de Buriti  |
| Buriti ní iki ?     | "     | qui est ce Buriti ?   |
| ni umwâna w'uwundi  | "     | c'est un enfant d'autrui  |
| aho umusize         | "     | l'endroit où tu le laisses  |
| si ho umusanga      | "     | n'est pas le même (endroit) où tu le<br>retrouves                                 |
| 18. Kira abagabo    | "     | : Sois épargnée des propos malveillants   |
| ni bo baraguza      | "     | des hommes; ce sont eux qui consultent<br>les devins                              |
| 19. Rāndarānda      | "     | : Etends-toi  |
| nk'urucāca          | "     | comme le cydon dactylon   |
| 20. Vyārahēke       | "     | : Mets au monde et porte au dos   |
| 21. Shira imbere    | "     | : Multiplie-toi aussi vite que les  |
| nk'umuzinga         | "     | abeilles dans la ruche  |
| 22. Hora uteze      | "     | : Porte toujours la couronne  |
| nk'ukwēzi           | "     | comme la lune   |
| 23. Kira māma       | "     | : Sois sauvée ma chère  |
| 24. Kira ngirē nte  | "     | : Sois épargnée des douleurs qui surviennent<br>pendant la nuit quand tu es seule |
| 25. Kira yruvugo    | "     | : Sois préservée de mauvais propos des hommes                                     |
| rw'abagabo          | "     |   |
| 26. Kira umwikomo   | "     | : Sois préservée du chagrin   |
| 27. Urererwa        | "     | : Aies de la chance   |
| nk'amasaka          | "     | comme du sorgho   |
| ugiré amasabo       | "     | que tu aies des faveurs   |
| uhündwe amahundo    | "     | que tu produises en abondance des   |
| wēzeze nk'umwāngāge | "     | épis de sorgho  |
| nk'ikigōri          | "     | sois propice comme l'ovaire du maïs   |
| 28. Kira māma       | "     | : Sois sauvée, ma chère   |
| 29. Cācānya         | "     | : Multiplie-toi   |
| nk'urucāca          | "     | comme le cynodon dactylon   |



- |   |   |
|---|---|
| 30. Rāndarānda<br>nk'úrúyúzi rw'umudege | : Etends-toi<br>comme le plant de courge    |
| 31. Gira ikikwāyaguza                   | : Aies celui qui te fait parler inutilement |
| 32. Gira igihēka ikīndi                 | : Aies celui qui porte les autres au dos    |
| 33. Subiza impētso mu mugōngo           | : Remets le porte-bébé au dos               |
| 34. Gira iwānyu                         | : Aies chez vous                            |
| 35. Gira umugabo                        | : Aies un mari                              |
| 36. Gira izina                          | : Aies un nom                               |
| 37. Gira inka'                          | : Aies du gros bétail                       |
| 38. Hābwa impūdu Hiiii                  | : Sois acclamée Hiiii                       |

Version 5 (1)

- |   |       |  |
|---|-------|--|
| 1. Kira māma  | Twēse | : Sois sauvée, ma chère  |
| 2. Kira abagabo<br>ni bo'baraguza   |       | : Sois épargnée de mauvais propos des<br>hommes; ce sont eux qui consultent les dev  |
| 3. Sēha uzāna<br>ntā mahwā ariho<br>bā nakūru<br>bazōrera'<br>bā nyinābo<br>bazōrera'<br>bā nasēngé<br>bazōrera |       | : Apporte sans cesse<br>il n'y a aucun obstacle<br>leurs grand-mères<br>éduqueront<br>leurs tantes maternelles<br>éduqueront<br>leurs tantes paternelles<br>éduqueront |
| 4. Sīmba imānga<br>Imāna icāne'   |       | : Sois épargnée du gouffre qui t'attendait<br>que Imana fasse du feu   |
| 5. Vyāra uvya'aje   |       | : Enfante au moment où ta vache met bas  |
| 6. Vyāra uhēké<br>kamwēkamwe'<br>kadasema' sé<br>ntigāseme nyina  |       | : Enfante et mets au dos<br>un à un<br>qui n'est pas mauvais présage par son père<br>non plus pour sa mère   |
| 7. Tega urugōri<br>uwakubōnanye inda<br>akubonāne inkōngoro<br>kw'ijānja<br>n'ikibōndo mugōngo                  |       | : Porte la couronne de maternité<br>que celui qui t'a vue enceinte<br>te voie avec un gobelet de lait<br>dans les mains<br>et un enfant sur le dos                     |

8. Vyāra uhēké  
uhēké nēza  
uhēké abakúra  
: Enfante et porte l'enfant au dos  
Mets au dos convenablement  
que tu porte au dos ceux qui grandissent
9. Kira Buriti  
umwāna w'uwūndi  
uko'agusanze  
ni ko'agusiga  
: Sois préservée de Buriti  
un enfant d'autrui  
l'état dans lequel il te trouve  
c'est le même (état) dans lequel il te  
quitte
10. Sēha uzana ino  
ntā mahwā ariho  
bā nakuru  
bazōrera  
bā nasēngé  
bazōrera  
n'īyo' yōhabaye  
bōyahāndūra  
: Apporte sans cesse  
il n'y a aucun obstacle  
leurs grand-mères  
éduqueront  
leurs tantes paternelles  
éduqueront  
même s'il y avait des épines  
on les arracherait
11. Kira kugaragurwa  
ntiwari umutore  
: Sois épargnée d'être palpée de  
toute part, tu n'es pas le plant d'auber  
gine
12. Kira akāyuga  
ko' mu mutwēzi  
: Sois épargnée du chagrin  
du crépuscule
13. Kira māma  
: Sois sauvée, ma chère
14. Kira abakēcuru  
ni bo' bākīra  
: Sois épargnée de vieilles femmes  
ce sont elles qui aident les femmes  
en couche
15. Wārujabutse  
rwā rūzi  
Mubarāzi  
: tu l'as traversée  
la rivière  
Mubarazi
16. Sagasaga  
nka Rūkiga  
na Mugānza  
: Aies de nombreux enfants  
comme la Rukiga  
et Muganza
17. Kira ishāmba  
: Sois épargnée de la brousse
18. Kira ngirē nte  
: Sois épargnée des douleurs qui survient  
la nuit alors que tu es seule

19. Sagasaga  
rāmbagira  
nk'urucāca  
: Aies beaucoup d'enfants  
etends-toi rapidement  
comme le cynodon dactylon
20. Kira kugaragurwa  
ntiwari umutore  
: Sois épargnée d'être palpée de toute  
part alors que tu n'es pas un plant  
d'aubergine
21. Kira gusānzwa  
ntiwari ubumera  
: Sois sauvée d'être étalée  
tu n'es pas du sorgho germé
22. Kira māma  
: Sois sauvée, ma chère
23. Vyāra uvyine'  
: Accouches dans l'allégresse
24. Gira umugisha  
uhābwe' impūndu  
Hiiiiii  
: Aies la fortune  
que tu sois acclamée

---

(1) GASONI Thérèse, Cankuzo, Kamuna, Le 4 - 1 - 1987

Version 6 (1)

1. Ibaruka : Aies plusieurs enfants  
kamwêkamwé un à un  
katakugôra qui n'est pas difficile (à éduquer)
2. Sêra kugiseke : Prépare une corbeille pleine de farine  
uhakûrîre ku rutaro mets la pâte sur un grand plat  
urîré ku rutoke et mange une petite quantité
3. Kira akabêzi : Sois délivrée de la hachette  
kârî kâgucûriwe qui avait été forgée pour toi
4. Sêha uzâna : Apporte sans cesse  
kamwêkamwé un à un  
kadasema se qui n'est pas mauvais présage pour son  
ntigâseme nyina père ni pour sa mère
5. Uwânka umuvyeyi : Que celui qui hait un mère  
aragakomorwa nû buhoma sois mordu par le leucaphidion capens  
yîsubîrîre mu mwôbo qui rejoint aussitôt son trou.
6. Kira Diridiri : Sois délivrée de Diridiri  
umwâna w'uwûndi un enfant d'autrui  
ubukêne agusânganye le besoin dans lequel il vous trouve  
ni bwô agusigârana c'est dans le même qu'il vous quitte
7. Kira agakumu : Sois délivrée du dédain  
k'âbakêbâ des rivaux
8. Kira Ruvubu : Sois délivrée de la Ruvubu  
ntirugutwâra elle ne t'emporte pas
9. Kira iyébeyébe : Sois épargnée de l'instabilité
10. Sagasaga : Aies beaucoup d'enfants  
sagâmba aies une nombreuse descendance  
nk'urucâca comme le cynodon dactylon
11. Shira i mugôngo : mets au dos
12. Gabira Uburûndi : Distribues au Burundi
13. Kira gucûmitwa : Sois épargnée d'être abattue  
ntiwari ishûri tu n'es pas un taureau
14. Kira akabêzi : Sois épargnée de la hachette  
ntiwagâcuriwe elle n'est pas forgée pour toi
15. Gira Imâna : Aies de la chance  
ngiré iyîndi et moi de même

16. Uwānka umuvyēyi  
aragakubitwa n'iyō' hējuru  
yīsúbirire hējuru : Que celui qui hait une mère  
soit abattu par la foudre  
qui rejoint aussitôt le ciel
17. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
18. Kira amagānya  
yō' mu mutwēzi : Sois préservée du désarroi  
de l'aube
- 19 Kira umwītwarariko  
wa mīnsi yōse. : Sois délivrée des soucis  
de tous les jours
20. Kira ubutoke  
bw'ābakēcuru : Sois épargnée des doigts  
de vieilles femmes
21. Kira agafūni  
agafūni nyamurima  
karimé'isi' : Sois délivrée de la houe usée  
la houe usée qui cultive  
mais qu'elle ne serve pas à creuser le sol
22. Kira igikōnyozi : Sois délivrée du grand froid
23. Kira izūba : Sois sauvée du soleil
24. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
25. Vyārira kwā Inankoni  
hatagira abānsi : Mets au monde étant chez Inankoni  
où il n'y a plus d'ennemis
26. Gwīra, gwīra  
nk'urucāca : Multiplie-toi constamment  
comme le cynodon dactylon
27. Gira icūmu  
n'umuhūnda : Aies une lance  
et sa vérole
28. Gira igicāniro : Aies du bétail
29. Uragasabwa ibibōndo  
amahoro mēzá, amahoro ! : Qu'on vienne te demander des enfants  
Bonjour !

Version 7 (1)

1. Ni wōnkwe' twēse : Que tu aies des enfants à allaiter
2. Ibaruka : Sois féconde  
subira enfante de nouveau  
kamwēkamwe' un à un  
kā Nangeri le petit Nangeri  
ngere'iyō nja' que j'arrive à l'endroit vers lequel je  
dirige

---

(1) Masāmbiro, Modeste, Cānkuzo, Kamūna, le 27 -12 - 1986.

3. Gwira  
nka Rúvubu  
rutēmbá ntirúkame  
: Multiplie-toi  
comme la Ruvubu  
qui coule mais ne se dessèche jamais
4. Sēra ku giseké  
hakurira ku rutaró  
uriré ku rutoke  
: prépare une corbeille pleine de farine  
mets la pâte sur un grand plat  
et mange peu
5. Kira mva hēhé  
kira nja hēhé  
: Sois délivrée des soucis  
de tous ordres
6. Kira Diridiri  
Diridiri umwāna w'uwundi  
ubukene agusanganye  
ni bwo agusigarana  
: Sois délivrée des services de Diridiri  
Diridiri, un enfant d'autrui  
le besoin dans lequel il vous trouve  
c'est le même (besoin) dans lequel il  
vous quitte
7. Tega urugorí  
urugorí rw'ákémo  
: Porte la couronne  
la belle couronne de maternité
8. Símba imānga  
Imāna icāné  
nāwe woté  
: Saute l'abîme qui t'attendait  
et sois reçue par Imana  
auprès du feu
9. Sagarara  
nk'amasaka  
y'amashirahamwe  
: Multiplie-toi  
comme des épis de sorgho  
en coopération
10. Kira imānga  
imānga bagutegūriye  
irakagwamwo abāndi  
: Sois épargnée du gouffre qui t'attendait  
que les autres tombent dans ce gouffre  
qu'on avait préparé pour toi
11. Kira māma  
: Sois sauvée, ma chère
12. Kira agasimbi  
: Sois épargnée du cauris
13. Kira  
: Sois sauvée
14. Vyāra bēnshi  
uzōmpé kamwe  
: Sois beaucoup d'enfants  
pour que tu puisses m'en donner un
15. Vyāra Rwāsa  
rwāsire i Burundi  
: Enfante Rwasā  
qui résonne dans tout le Burundi
16. Hakurira ku rutaró  
uriré mu minwe  
: Mets la pâte de la marmite sur un van  
et mange une petite quantité
17. Símba imānga  
: Sois épargnée du gouffre qui t'attendait
18. Rāndarānda  
nk'urucāca  
: Etends-toi  
comme le cynodon dactylon

19. Sagarara : Multiplie-toi  
nk'úrubīngo comme l'ivraie
20. Vyārira ku mbavu : Ettends-tói de tous côtés  
nk'úrubīngo comme le roseau
21. Vyārira mu máta : Mets au monde dans le lait  
n'úbúki et dans le miel
22. Horáho : Aies une longue vie
23. Kira Rūru : Sois délivrée de Ruru  
wārujabutse tu l'as déjà traversée
24. Uragakira : Que tu sois délivrée
25. Hēka ugwīre' : Mets au monde et multiplie-toi
26. Gira abāna : Aies des enfants
27. Gira umugabo : Aies un mari
28. Gira urugo' : Aies une famille
29. Hora urakira : Que tu sois sauvée à jamais
30. Kira ikéba' : Sois épargnée de la rivalité
31. Kira abagúkanira : Sois épargnée de tous ceux qui avaient  
une dent contre toi
32. Kira imbugita' : Sois épargnée du couteau  
ntiwari jingumba tu n'es pas une bréhaigne
33. kira gusānzwa : Sois épargnée d'être palpée de toute  
ntiwari ubumera part alors que tu n'es pas du sorgho  
germé
34. Kira uruvúgo : Sois épargnée des propos malveillants  
rw'ábagabo des hommes
35. Kira máma : Sois sauvée, ma chère
36. Kira kubíka ijoro : Sois épargnée de chanter la nuit  
utári inkokó tu n'es pas un coq
37. Kira akāmo : Sois épargnée du cri  
kó mu mutwēzi de l'aube
38. Kira ubunúgunúgo : Sois épargnée de mauvais soupçon  
bw'ábakéba des rivales  
uwakúbonanye indá celui qui t'a vue enceinte  
akubonáne urutézo te voit avec la couronne  
mu ruhānga sur le front  
n'íkibōndo mu mugōngo et l'enfant au dos

Version 8 (1)

- |   |       |  |
|---|-------|--|
| 1. Kira akaguri<br>k'ábakécuru<br>aho bakorániye<br>bakora ishano                         | twëse | : Sois préservée d'un petit groupe<br>de vieilles femmes<br>là où elles se réunissent<br>elles font horreur  |
| 2. Kira agacúmu<br>agacúmu utácuriwe  |       | : Sois préservée d'une lance<br>une lance qui n'est pas forgée pour toi  |
| 3. Kira akabézi<br>akabézi utácuriwe  |       | : Sois préservée de la hachette<br>la hachette qui n'est pas forgée pour t   |
| 4. Sēra ku giseke<br>hakurira ku rutaro<br>uriré mu minwe                                 |       | : Prépare une corbeille remplie de farine<br>mets la pâte sur un grand plat<br>et mange une petite quantité  |
| 5. Kira Bigiriti<br>Bigiriti umwāna w'úwūndi<br>ubukene agusānganye<br>ni bwó agusigārana |       | : Sois délivrée de Bigiriti<br>Bigiriti un enfant d'autrui<br>le besoin dans lequel il te trouve<br>est le même (besoin) dans lequel il tē<br>quitte |
| 6. Umutima wó kugúkūnda<br>uri háfi nk'ivómo<br>uratéze nk'irémbo                         |       | : Le coeur pour t'aimer<br>est aussi près que la source<br>il est aussi ouvert que l'entrée de<br>l'enclos   |
| 7. Uwānka umuvyēyi<br>ntákarāmbé<br>aragakubitwa n'inkubá<br>aragokomorwa n'inkóma        |       | : Que celui qui hait une mère<br>n'ait pas une longue vie<br>qu'il soit abattu par la foudre<br>qu'il soit mordu par le serpent "inkoma              |
| 8. Vōma Ruvubu<br>Rutēmba ntirúkame<br>Iyó rushiká<br>ushitseyó amāso                     |       | : Puisse la Ruvubu<br>qui coule mais ne se dessèche jamais<br>que tu puisses voir là où elle arrive  |
| 9. Vyāra uhēké<br>uhēké ibirāma<br>uramúrire Uburūndi                                     |       | : Enfante et mets au dos<br>des enfants qui grandiront<br>pour que tu fasses cadeau au pays  |
| 10. Gaburira bā Mísago<br>hakurira ku rutaro<br>uriré ku rutoke                           |       | : Nourris même Misago<br>mets la pâte sur un grand plat<br>et mange peu  |



11. Sāngwé : Bienvenue !
12. Sagasaga : Aies beaucoup d'enfants  
sagāmba aie une nombreuse descendance
13. Sagarara : Etends-toi  
nk'úrubīngo comme le roseau
14. Rāndarānda : Multiplie-toi aussi vite  
nk'úrucāca que le cynodon dactylon
15. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
16. Kira imānga : Sois épargnée du gouffre qui t'attend
17. Kira ababīsha : Sois épargnée des ennemis
18. Sagāmba : Aies une nombreuse descendance  
nk'úruyūzi comme le plant de courge dans le terr  
rwó mw'ītōngo
19. Sagarara : Etends-toi comme le roseau  
nk'urubingo se trouvant dans le terrain  
rwó mw'ītōngo
20. Gwīra : Multiplie-toi
21. Umutīma wó kukwānka : Le coeur pour te haïr  
uri kure nk'úkwezi est aussi loin que la lune
22. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
23. Kira indūru' : Sois épargnée de mauvais propos  
z'ábakēcuru de vieilles femmes  
uwó bēdētse celui à qui elles se décident de nuir  
basiga bāmwegye est absolument perdu
24. Kira māma : Sois sauvée, ma chère
25. Kira guhāndwa : Sois épargnée des douleurs  
ntiwari umushike atroces de la couche
26. Kira kubāgwa : Sois épargnée d'être dépecée  
ntiwari imbāgwa tu n'es pas un animal
27. Kira kugaragurwa : Sois épargnée d'être palpée  
ntiwari umutore tu n'es pas un plant d'aubergine
28. Kira akaguri : Sois épargnée de vieilles femmes  
k'ábakēcuru en petit groupe  
ahó bakorāniye là où elles se réunissent  
Bakora ishano elles font horreur
29. Kira uruvūgo : Sois épargnée des propos malveillants  
rw'Uburūndi des Barundi

30. Kira iyébēyébe  
ry'ámagwiza : Sois épargnée de l'instabilité  
causée par la naissance des jumeaux
31. Tega urugori  
nka Inantáre : Porte la couronne de maternité  
comme la mère de Ntare
32. Rāndarānda  
nk'úrucāca : Etends-toi  
comme le cynodon dactylon  
à la fontaine  
rwó ku mariba
33. Gira samúragwá : Aies un héritier
34. Gira inka' : Aies des vaches
35. Gira amahoro : Aies la paix
36. Komerwa amashí  
uvugírwe n'impūndu : Sois acclamée et  
reçois des cris de joie  
Hiiii

### 1.2.2. VUE D'ENSEMBLE SUR LE CORPUS ET L'"UGUKÊZA UMUVYÊYI" EN GENERAL

#### 1.2.2.0. APPROCHE LINGUISTIQUE ET SEMANTIQUE DU PHENOMENE "UGUKÊZA UMUVYÊYI"

Comme l'expression l'indique, le verbe "gukêza" signifie "féliciter, fêter, susciter de la joie, réjouir". Le substantif u-mu-vyar-yi provient du verbe "kuvyâra" signifiant mettre au monde, engendrer, accoucher. La finale "yi" montre l'agent, c'est-à-dire celui qui fait l'action. Umuvyêyi est donc celui qui a mis ou met encore au monde.

Au sens courant, le mot "umuvyêyi" signifie un homme généreux, dévoué. On dira par exemple : ubĩngiriye wõba umuvyêyi : tu serais mon bienfaiteur / ai tu acceptais à me rendre ce service ou encore "nāka' ni' umuvyêyi" (un tel est umuvyêyi) pour dire qu'il est généreux, qu'il a de la compassion pour les autres.

En outre, engendrer, c'est se multiplier, s'élargir, projeter sa personnalité en dehors de soi en se communiquant :

*"La conception de fécondité comme une multiplication de soi (kugwĩra), il ne s'agit pas seulement d'un accroissement matériel de la collectivité, mais d'un élargissement, d'une dilatation de la personnalité, par quoi on communique le meilleur de soi-même à d'autres hommes : une recherche de son épanouissement dans la réalisation d'autres soi-mêmes" (1).*

Ainsi, umuvyêyi est la personne épanouie par l'enfant auquel elle se soit liée par son ibānga, auquel elle a décidé de se vouer sans ménager aucun sacrifice afin que celui-ci puisse s'épanouir et grandir à l'aise. Le "muvyêyi" est celui qui se sent responsable de celui qu'il a mis au monde. Il doit tout faire pour en être digne. Il ne saurait nier sa responsabilité envers son enfant sans se renier soi-même. En effet, le parent et son enfant sont une seule personne. Ainsi, est encore "umuvyêyi", celui qui est conscient qu'il fait un avec le fruit de ses entrailles, que ses intérêts ne peuvent être séparés de ceux de son enfant.

Depuis longtemps, le Murundi devrait chercher quelqu'un qui incarnerait son être, sa personnalité. Il tenait à avoir son image dans son enfant. Cela ne pouvait avoir lieu qu'en devenant un "parent" (umuvyêyi). Tout homme reconnaissant cette mission de se survivre, de perpétuer sa famille car il était, avant tout, lié à celle-ci.

---

(1) Q.V.E.S. n° 16, p. 122

De ce fait, une personne qui mourait sans laisser de progéniture était anéantie. C'est pourquoi une femme jugée stérile se trouvait très malheureuse dans le foyer. On avait même le droit de la répudier sans aucune autre forme de procès.

L'enfant ayant une importance capitale pour le Murundi, sa venue est sensiblement attendue par les parents, la famille, la communauté liée par le sang, les amis et tout l'entourage. La naissance d'un enfant est une source de joie pour plusieurs raisons :

On accorde une grande importance à la descendance et à la perpétuation de la famille. L'enfant confère bonheur, honneur et personnalité aux parents. Il est celui en qui les parents et au-delà les ancêtres, s'incarnent et continuent d'exister. Par ailleurs, l'enfant est la base de la solidité du foyer. C'est lui qui unit d'une façon indissoluble l'époux et l'épouse, et chacun de ceux-ci à la famille et à la société dans lesquelles ils vivent. Il est une sorte de ciment entre les époux. Il donne l'honneur, la considération et le respect

La deuxième raison est le désir d'avoir une grande progéniture. C'est que les enfants jouent un grand rôle dans la vie de leurs parents. Ils font d'une épouse une mère, lui donnant ainsi de nombreux privilèges inhérents à la condition de mère. Désormais, ses angoisses d'être un jour répudié à cause de la stérilité s'en dissipent.

La dernière raison dépend des conditions générales de grossesse. Une femme enceinte, plus que les autres, est plongée dans une forte angoisse. Elle ne se laisse jamais croire qu'un jour elle mettra au monde. Tellement elle a envie de voir naître et en bonne forme cet enfant tant souhaité. L'angoisse est d'autant plus cuisante quand il s'agit du premier enfant car la jeune épouse n'est réellement intégrée dans la famille que quand elle est déjà mère. Cependant, elle attend avec patience et espoir, parfois avec souffrance, le jour de l'accouchement.

Toutes ces raisons montrent que la naissance d'un enfant est toujours un événement heureux dans une famille. Tout le monde s'en réjouit - seuls les ennemis en deviennent mécontents. C'est pourquoi le jour de la naissance et dans les jours qui suivent, des félicitations pleuvent de toute part parce qu'elle vient d'être mère. Les amis ont raison de se réjouir parce qu'elle vient de traverser un moment difficile au cours duquel elle a un instant cru qu'elle n'échapperait pas à la mort et y succomberait avec son enfant qu'elle portait dans son sein. Aussi, elle va acquérir une position sûre dans l'enclos marital .

On souhaite à la mère d'être umuvyêyi au sens courant, d'être à l'abri des racontars qui proviennent des ennemis, de ne pas être victime de leurs machinations, d'échapper à la mort en gardant ses enfants en vie, bref, de mettre au monde beaucoup d'enfants.

#### 1.2.2.1. LE CARACTERE POETIQUE ET LYRIQUE DU TEXTE D'"UGUKÊZA UMUVYÊYI"

Ugukêza umuvyêyi est une expression spontanée et sincère des sentiments d'un visiteur à l'égard d'une mère qui vient d'accoucher. Le visiteur attache une grande importance à la fécondité et il est heureux de la voir délivrée saine et sauve. Elle adapte le rythme aux idées et à ses sentiments sans effort de composition. Avant d'observer la façon dont ugukêza umuvyêyi est un poème, voyons ce qu'est la poésie.

##### 1.2.2.1.0. DEFINITION DE LA POESIE

Le terme "poésie" n'est pas facile à définir. Voyons ce que nous en dit AUGE :

*"L'art d'évoquer et de suggérer par l'union intime des sons, des rythmes, des harmonies, des couleurs, avec l'imagination, le coeur et l'esprit, les sensations, les impressions, les émotions les plus vives" (1).*

De plus, elle est définie par d'autres caractères (2).

- Elle s'exprime sous forme d'images : elle est beaucoup plus un acte de l'imagination que de la raison
- Elle est un acte relevant de la sensibilité : elle est l'expression de l'âme profonde, des émotions les plus intimes et c'est dans la partie la plus personnelle de son être que le poète est le plus poète.
- Elle est enfin une mélodie de mots.

Bref, un poète doit avoir des sentiments et des émotions exceptionnels traduits dans un langage qui n'est pas ordinaire. Il introduit tout ce qui plaît et tout ce qui émeut. C'est dans ce sens qu'il bénéficie de l'inspiration de la muse qui lui apporte des matériaux. C'est à lui de les arranger presque instinctivement de façon à constituer une poésie impeccable. Ainsi celle-ci diffère de la prose qui est caractérisée par :

---

(1) AUGE, P., Larousse du XXe siècle, Paris, Larousse, 1931, p. 42.

(2). DOUTREPONT, C., La composition et les genres littéraires, Namur, Ed.

Wesmael-Charliers, 1965, p. 145.

"La langue du discours lié, de la raison. Son rôle est de raconter, d'expliquer, de démontrer, d'instruire. Elle s'adresse à la raison plus qu'à l'imagination et la sensibilité (...). Elle n'est pas soumise aux lois du rythme régulier. Aussi, les images ne lui sont pas absolument nécessaires" (1).

#### 1.2.2.1.1. LA FACON DONT UN TEXTE D'UGUKÊZA UMUVYÊYI EST UN POEME

"Ugukêza umuvyêyi" est l'expression la plus sincère de l'âme du visiteur et une exaltation des sentiments personnels sur les sujets universels du cœur humain. Cette exaltation se manifeste par l'intensité et l'élan de l'expression en vers généralement groupés en forme de strophes. Or, la strophe est la principale forme de la poésie où un groupe de vers de mesure commune ou diverse forme un sens généralement complet.

L'auteur du genre avait en tête le rythme pour s'exprimer en vers. Le rythme a un rôle régulateur. Il est un élément de base qui donne au texte, récité ou chanté, une certaine cadence, une certaine ponctuation réglée, revenant à des intervalles déterminés, précis, suivant une technique de pulsation calculée, préalablement posée. Ce souci de rythme et de la cadence dans les unités textuelles d'"ugukêza umuvyêyi" est cause des répétitions qui font d'un texte autre chose qu'une simple narration.

Cependant, même si ce genre se profère sur un rythme captivant, ce dernier n'est pas celui des versificateurs classiques. Mais il s'agit "de la répétition à brèves distances de groupes de phonèmes qui possèdent des traits phonologiques communs" (1).

A partir de ces données, il y a moyen de dire qu'il n'y a pas de versification dans "ugukêza umuvyêyi" et par dessus le marché, cette poésie est imparfaite. Toutefois, il faut reconnaître que le caractère externe de la poésie est le rythme et que le caractère interne est le langage imagé et les tableaux représentant l'homme.

Ainsi, dans "ugukêza umuvyêyi", plusieurs procédés favorisent le rythme : assonance, allitération, répétition de radicaux, de mots, etc... Du point de vue interne, tout le texte est une série de tableaux représentant l'homme ou les êtres en rapport avec lui. Cela se remarque à travers les figures de style. Après cet aperçu sur le rythme et sa fonction, abordons le texte et voyons ce qu'il nous livre sur le rythme.

---

(1) Idem, p. 92.

(2) RODEGEM, F.M., Anthologie rundi, Paris, Armand Colin, 1973, p. 89.

## II. LES MICRO-FORMES D'UN TEXTE D'"UGUKÉZA UMUVYÉYI"

Les micro-formes s'observent dans la texture d'une oeuvre donnée. On les décèle en analysant minutieusement comment les différents éléments constituant le texte sont arrangés. De cette manière, on essaie de dégager le modèle formel qui facilite la profération et la mémorisation du texte et qui préside à toutes les manifestations concrètes.

Rappelons qu'un texte est analysable au niveau de l'expression et au niveau du contenu. ZUMTHOR donne des précisions :

*c'est seulement en percevant - et en analysant - l'oeuvre orale dans son existence discursive que nous aurons prise sur son existence textuelle et, par-delà, sur sa réalité syntaxique" (1).*

Aussi, l'idée artistique est inconcevable en dehors d'une structure donnée. C'est cette dernière qui distingue le poème de toute autre forme du discours. Si on essaie de traduire le sens d'un poème par des mots différents, la beauté et même le sens disparaîtront dans cette opération. Ceci prouve qu'on ne peut pas "séparer le sens du poème du tissu de mots dans lequel l'oeuvre est taillée" (2). Concernant l'expression, nous observerons les différents éléments linguistiques qui interviennent dans l'arrangement du texte : les phonèmes, les syllabes, les mots et les unités textuelles. Concernant la forme du contenu, nous verrons l'arrangement des contenus sémantiques pour la découverte d'une construction particulière de l'entité sémantique du texte. A partir de ces observations faites lors de notre analyse nous tenterons d'établir des modèles formels, générateurs des éléments textuels.

Au niveau de l'analyse micro-formelle, commençons par l'observation des tons, des voyelles et, enfin, des consonnes afin d'y découvrir un modèle phonémique.

### 2.0. LE MODELE PHONEMIQUE

#### 2.0.0. LES PHONEMES SUPRASEGMENTAUX : TONS

##### 2.0.0.0. LE SYSTEME TONAL DU KIRUNDI

Les tons sont indispensables au Kirundi. Ils sont utilisés à des fins distinctives.

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 126

(2) C.DAY LEVIS et YVES PERES, Clefs pour la poésie, Seghers, Paris, 1973  
206 p., p. 56

En effet, il suffit de changer un ton, dans un mot, pour aboutir à un sens nouveau, tout à fait différent de la première. Dans le même sens, Martinet dit que :

*"Les tons [...] ont exactement la même fonction que les phonèmes : ils ont une fonction distinctive, ce qui signifie que le locuteur, à un certain point du message, aura à choisir entre plusieurs tons pour dire exactement ce qu'il veut dire" (1).*

A ce propos, le dictionnaire linguistique de Mounin dit que le ton est une unité prosodique distincte se manifestant sous la forme d'une hauteur mélodique déterminée opposée à d'autres, et affectant la syllabe (2).

Et Larousse précise que ce sont des variations de hauteur à l'intérieur d'un même mot qui permettent d'opposer deux mots de sens différent et dont les signifiants sont par ailleurs identiques. Les tons sont ainsi présents dans tout énoncé parlé et échappant à la segmentation phonétique (3).

Nous devons à A.E. MEEUSSEN, la première description systématique du Kirundi ainsi que la première tentative réussie de notation de ces tons. Pour lui les tons sont assimilables à des phonèmes secondaires ou supra-segmentaux (4) qui viennent se surajouter aux consonnes et aux voyelles, leur fonction étant sémiologique comme celle de ces dernières. Son système tonal distingue "deux niveaux de hauteur essentiels (bas et haut) et trois tonèmes fondamentaux : ton bas, ton haut antérieur, ton haut postérieur" (5).

Il a continué en précisant que le ton bas sera caractérisé dans l'écriture par une absence d'accent (a, aa), l'antérieur par un accent aigu (á, áa), le postérieur par un accent circonflexe renversé dans le cas d'une voyelle brève (ǎ); par un accent aigu sur la deuxième lettre de la voyelle longue (aá); le ton haut double par deux accents (áá) (6).

---

(1) MARTINET, A., Langue et fonction, Paris, Ed. Denoël, 1969, 220 p., p. 48.

(2) MOUNIN, G., Dictionnaire de la Linguistique, Paris, P.U.F., 1974, p. 325

(3) Cfr. Le cours de phonologie des langues bantu

(4) MEEUSSEN, A.E., Essai de grammaire rundi, Tervuren, Annales du Musée Royal du Congo Belge, 1959, p. 9.

(5) Idem, p. 16.

(6) MEEUSSEN, A.E., Op. cit., p. 16.



Nous pouvons schématiser tout cela en donnant des exemples

|                     |         |           |
|---------------------|---------|-----------|
| Tonèmes<br>V        | V       | V :       |
| Ton bas             | Igitabu | Umutaama  |
| Ton haut antérieur  | Urutúgu | Umusáaza  |
| Ton haut postérieur | Igĩti   | Amashuúre |
| Ton haut double     |         | Bóóse     |

Un autre linguiste, NTAHOKAJÁ, J.B. (1) s'est inspiré de A.E. MEESEN et il a, à son tour, proposé un autre système tonal du Kirundi. Ce système comporte des tons ponctuels et des tons modulés, alors que MEESEN n'avait pas parlé de tons modulés.

Nous présentons la notation de NTAHOKAJÁ comme suit :

| Registre        | Notation | Exemples               |
|-----------------|----------|------------------------|
| Ton bas         | a        | Umuswi "un poussin"    |
| Ton haut        | a'       | Umutíma "le coeur"     |
| Ton descendant  | ā        | Umuvyēyi "un parent"   |
| Ton montant     | ǎ        | Icǎmwa "un fruit"      |
| Ton haut double | ä        | Böse "tous"            |
| Longueur        | ā        | Umutāma "un vieillard" |

(1) NTAHOKAJÁ, J.B., Valeur et emploi des formes verbales rundi, Mémoire, Université Catholique de Louvain, 1960.

Les deux notations, celle de MEESEN et celle de NTAHOKAJA', ont toutes l'avantage de marquer nettement les deux réalités que l'on trouve en Kirundi au niveau phonologique, à savoir la durée et la hauteur.

Pour nous, ayant remarqué que le système de notation de MEESEN n'est pas économique, nous avons préféré la notation avec signes diacritiques, c'est-à-dire celle de NTAHOKAJA', parce qu'elle respecte cette économie du langage.

Pour des raisons de commodité, les six tons seront notés comme suit :

|                 |       |
|-----------------|-------|
| Ton bas bref    | : BB. |
| Ton bas long    | : BL. |
| Ton haut        | : H.  |
| Ton haut double | : HD. |
| Ton descendant  | : D.  |
| Ton montant     | : M.  |

Nous observons l'organisation tonale dans les unités votives, ZUMTHOR dit que

*"la poésie est l'art des tons" (1) chez les peuples parlant des langues tonales.*

Notre analyse portera sur la fréquence de chacun de six tons et leur succession dans les unités votives.

#### 2.0.0.1. FREQUENCE DES TONS

Notre but est d'observer si le proférateur d'un texte d'"ugukêza umuvyêyi" distribue sciemment des tons. Nous pourrions découvrir le modèle tonal suivi par l'auteur du texte. Nous verrons si la fréquence des tons est spécifique aux textes d'"ugukêza umuvyêyi" et significative dans ces mêmes textes. Ainsi nous sommes amené à relever le nombre de tons dans les unités votives. Mais avant tout cela, observons la fréquence de ces tons au niveau du texte

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit. p. 168.

FREQUENCE DE TONS DANS LES VERSIONS D'"UGUKÉZA UMUVYÉYI"

|    | BB              |      | BL              |      | H               |      | M               |     | D               |     | HD              |     | TOTAL<br>OCCURRENCE |
|----|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|-----|-----------------|-----|-----------------|-----|---------------------|
|    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %   | OCCUR-<br>RENCE | %   | OCCUR-<br>RENCE | %   |                     |
| V1 | 194             | 64,6 | 38              | 12,6 | 30              | 10   | 22              | 7,3 | 16              | 5,3 | 0               | 0   | 300                 |
| V2 | 360             | 67,2 | 62              | 11,5 | 68              | 12,7 | 24              | 4,4 | 21              | 3,9 | 0               | 0   | 535                 |
| V3 | 558             | 72,6 | 67              | 8,7  | 77              | 10   | 23              | 2,9 | 41              | 5,3 | 2               | 0,2 | 768                 |
| V4 | 282             | 66,1 | 50              | 11,7 | 58              | 13,6 | 18              | 4,2 | 17              | 3,9 | 1               | 0,2 | 426                 |
| V5 | 247             | 64,8 | 41              | 10,7 | 55              | 14,4 | 16              | 4,1 | 21              | 5,5 | 1               | 0,2 | 381                 |
| V6 | 269             | 72,8 | 21              | 5,7  | 45              | 12,1 | 16              | 4,3 | 18              | 4,8 | 1               | 0,2 | 369                 |
| V7 | 294             | 67,5 | 57              | 13,1 | 51              | 11,7 | 14              | 3,2 | 19              | 4,3 | 0               | 0   | 435                 |
| V8 | 390             | 70,1 | 44              | 7,9  | 74              | 13,3 | 29              | 5,2 | 19              | 3,4 | 0               | 0   | 556                 |

Sur ce tableau, nous observons des faits importants :

- Les tons BB sont d'une fréquence très élevée par rapport à d'autres tons. Ce fait est remarquable dans toutes les versions. Ces tons s'alternent avec les tons BL ou H parce qu'ils s'observent fréquemment même si ce n'est pas au même niveau.
- Les tons M et D sont d'une fréquence très basse dans toutes les versions.
- Les tons HD sont rares dans le langage parlé. Ceci est vérifié dans tous les cas où la fréquence de ce ton est presque nulle.

quelquefois on observe des écarts très prononcés au sein de ces versions, notamment dans les cas de BL et M. Cependant, ceci ne nous permet pas de tirer d'emblée une conclusion. Cette donnée pourra nous être utile dans nos observations ultérieures.

Après avoir analysé la fréquence des tons au niveau de l'entièreté de chaque texte, relevons le nombre de tons de chaque type au niveau des unités votives. Nous prendrons quatre-vingt unités votives, à raison de dix premières unités par version.

FREQUENCE DES TONS DANS LES UNITES VOTIVES D'"UGUKÉZA UMUVYÉYI"

|         | BB              |      | BL              |      | H               |      | M               |      | D               |      | HD              |   | TOTAL      |
|---------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|---|------------|
|         | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | % | OCCURRENCE |
| V1UUV1  | 1               | 50   | 1               | 50   | 0               | 0    | 0               | 0    | 0               | 0    | 0               | 0 | 2          |
| V1UUV2  | 2               | 66,6 | 0               | 0    | 1               | 33,3 | 0               | 0    | 0               | 0    | 0               | 0 | 3          |
| V1UUV3  | 4               | 50   | 2               | 25   | 1               | 12,5 | 1               | 12,5 | 0               | 0    | 0               | 0 | 8          |
| V1UUV4  | 9               | 56,2 | 2               | 12,5 | 2               | 12,5 | 2               | 12,5 | 1               | 6,2  | 0               | 0 | 16         |
| V1UUV5  | 6               | 42,8 | 3               | 21,4 | 1               | 7,1  | 2               | 14,2 | 2               | 14,2 | 0               | 0 | 14         |
| V1UUV6  | 12              | 54,8 | 2               | 9    | 4               | 18,1 | 1               | 4,5  | 3               | 13,6 | 0               | 0 | 22         |
| V1UUV7  | 7               | 70   | 0               | 0    | 3               | 30   | 0               | 0    | 0               | 0    | 0               | 0 | 10         |
| V1UUV8  | 4               | 57,1 | 1               | 14,2 | 1               | 14,2 | 0               | 0    | 1               | 14,2 | 0               | 0 | 7          |
| V1UUV9  | 5               | 55,5 | 2               | 22,2 | 1               | 11,1 | 0               | 0    | 1               | 11,1 | 0               | 0 | 9          |
| V1UUV10 | 7               | 70   | 1               | 10   | 1               | 10   | 1               | 10   | 0               | 0    | 0               | 0 | 10         |
| V2UUV1  | 12              | 63,1 | 1               | 5,2  | 4               | 21   | 1               | 5,2  | 1               | 5,2  | 0               | 0 | 19         |
| V2UUV2  | 7               | 70   | 1               | 10   | 1               | 10   | 1               | 10   | 0               | 0    | 0               | 0 | 10         |
| V2UUV3  | 13              | 68,4 | 1               | 5,2  | 4               | 21   | 1               | 5,2  | 0               | 0    | 0               | 0 | 19         |
| V2UUV4  | 11              | 73,3 | 0               | 0    | 3               | 18,7 | 0               | 0    | 1               | 6,6  | 0               | 0 | 15         |
| V2UUV5  | 19              | 73   | 1               | 3,8  | 4               | 15,3 | 1               | 3,8  | 1               | 3,8  | 0               | 0 | 26         |
| V2UUV6  | 28              | 71,7 | 4               | 10,2 | 7               | 17,6 | 0               | 0    | 0               | 0    | 0               | 0 | 39         |
| V2UUV7  | 3               | 42,8 | 2               | 28,5 | 1               | 14,2 | 0               | 0    | 1               | 14,2 | 0               | 0 | 7          |
| V2UUV8  | 19              | 70,3 | 0               | 0    | 5               | 18,5 | 2               | 7,4  | 1               | 3,7  | 0               | 0 | 27         |
| V2UUV9  | 16              | 69,1 | 4               | 17,3 | 2               | 8,6  | 0               | 0    | 1               | 4,3  | 0               | 0 | 23         |
| V2UUV10 | 19              | 79,1 | 2               | 8,3  | 1               | 4,1  | 1               | 4,1  | 1               | 4,1  | 0               | 0 | 24         |
| V3UUV1  | 2               | 50   | 2               | 50   | 0               | 0    | 0               | 0    | 0               | 0    | 0               | 0 | 4          |
| V3UUV2  | 18              | 78,2 | 0               | 0    | 3               | 13   | 0               | 0    | 2               | 8,6  | 0               | 0 | 23         |

|        | BB             |      | BL             |      | H              |      | M              |      | D              |      | HD             |   | TOTAL      |
|--------|----------------|------|----------------|------|----------------|------|----------------|------|----------------|------|----------------|---|------------|
|        | OCCUR<br>RENCE | %    | OCCUR<br>RENCE | %    | OCCUR<br>RENCE | %    | OCCUR<br>RENCE | %    | OCCUR<br>RENCE | %    | OCCUR<br>RENCE | % | OCCURRENCE |
| V3U53  | 5              | 50   | 0              | 0    | 4              | 40   | 0              | 0    | 1              | 10   | 0              | 0 | 10         |
| V3U54  | 9              | 75   | 1              | 8,3  | 1              | 8,3  | 0              | 0    | 1              | 8,3  | 0              | 0 | 12         |
| V3U55  | 3              | 22,8 | 2              | 28,5 | 1              | 14,2 | 1              | 14,2 | 0              | 0    | 0              | 0 | 7          |
| V3U56  | 12             | 57,2 | 1              | 4,7  | 4              | 19   | 1              | 4,7  | 3              | 14,2 | 0              | 0 | 21         |
| V3U57  | 15             | 71,4 | 2              | 9,5  | 4              | 19   | 0              | 0    | 0              | 0    | 0              | 0 | 21         |
| V3U58  | 22             | 66,6 | 6              | 18,1 | 4              | 12,1 | 0              | 0    | 1              | 3    | 0              | 0 | 33         |
| V3U59  | 9              | 81,8 | 0              | 0    | 2              | 18,1 | 0              | 0    | 0              | 0    | 0              | 0 | 11         |
| V3U510 | 12             | 70,5 | 2              | 11,7 | 1              | 5,8  | 1              | 5,8  | 1              | 5,8  | 0              | 0 | 17         |
| V4U51  | 3              | 75   | 0              | 0    | 0              | 0    | 1              | 25   | 0              | 0    | 0              | 0 | 4          |
| V4U52  | 14             | 66,6 | 4              | 19   | 0              | 0    | 0              | 0    | 3              | 14,2 | 0              | 0 | 21         |
| V4U53  | 11             | 73,3 | 2              | 18,1 | 1              | 6,6  | 0              | 0    | 1              | 6,6  | 0              | 0 | 15         |
| V4U54  | 13             | 61,9 | 1              | 4,7  | 4              | 19   | 2              | 9,5  | 1              | 4,7  | 0              | 0 | 21         |
| V4U55  | 11             | 50   | 3              | 13,6 | 7              | 31,8 | 0              | 0    | 1              | 4,5  | 0              | 0 | 22         |
| V4U56  | 6              | 60   | 0              | 0    | 2              | 20   | 0              | 0    | 2              | 20   | 0              | 0 | 10         |
| V4U57  | 12             | 60   | 3              | 15   | 3              | 15   | 1              | 5    | 1              | 5    | 0              | 0 | 20         |
| V4U58  | 16             | 72,7 | 2              | 9    | 4              | 18,1 | 0              | 0    | 0              | 0    | 0              | 0 | 22         |
| V4U59  | 7              | 58,3 | 2              | 16,6 | 3              | 25   | 0              | 0    | 0              | 0    | 0              | 0 | 12         |
| V4U510 | 16             | 76,1 | 1              | 4,7  | 2              | 9,5  | 2              | 9,5  | 0              | 0    | 0              | 0 | 21         |
| V5U51  | 3              | 75   | 0              | 0    | 0              | 0    | 1              | 25   | 0              | 0    | 0              | 0 | 4          |
| V5U52  | 9              | 81,8 | 0              | 0    | 2              | 18,1 | 0              | 0    | 0              | 0    | 0              | 0 | 11         |
| V5U53  | 15             | 45,4 | 6              | 18,1 | 8              | 24,2 | 3              | 9    | 1              | 3    | 0              | 0 | 33         |
| V5U54  | 4              | 44,4 | 3              | 33,3 | 1              | 11,1 | 0              | 0    | 1              | 11,1 | 0              | 0 | 9          |
| V5U55  | 2              | 50   | 1              | 25   | 0              | 0    | 0              | 0    | 1              | 25   | 0              | 0 | 4          |
| V5U56  | 11             | 57,8 | 2              | 10,5 | 5              | 26,3 | 0              | 0    | 1              | 5,2  | 0              | 0 | 19         |

|             | BB           | BL           | H            | M            | D            | HD           | TOTAL        |
|-------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
|             | occurrence % | occurrence % | occurrence % | occurrence % | occurrence % | occurrence % | occurrence % |
| VSUT7 80    | 66.6         | 5            | 16.6         | 4            | 13.3         | 0            | 1            |
| VSUT8 5     | 33.3         | 4            | 26.6         | 5            | 33.3         | 0            | 1            |
| VSUT9 13    | 61.9         | 1            | 4.7          | 4            | 13           | 2            | 9.5          |
| VSUT10 16   | 78.7         | 2            | 8.3          | 1            | 4.1          | 1            | 4.1          |
| VSUT11 2    | 66.6         | 1            | 33.3         | 0            | 0            | 0            | 1            |
| VSUT12 63.1 | 1            | 5.2          | 5            | 26.3         | 0            | 1            | 5.2          |
| VSUT13 19   | 79.1         | 2            | 8.3          | 1            | 4.1          | 1            | 4.1          |
| VSUT14 19   | 70.3         | 0            | 0            | 5            | 18.5         | 3            | 11.1         |
| VSUT15 40.5 | 55.5         | 0            | 0            | 3            | 33.3         | 0            | 1            |
| VSUT16 78.7 | 2            | 8.3          | 1            | 4.1          | 1            | 4.1          | 1            |
| VSUT17 8    | 50           | 1            | 16.6         | 2            | 33.3         | 0            | 1            |
| VSUT18 8    | 80           | 0            | 0            | 1            | 10           | 0            | 1            |
| VSUT19 3    | 50           | 1            | 16.6         | 2            | 33.3         | 0            | 1            |
| VSUT20 8    | 78.7         | 1            | 8.3          | 1            | 4.1          | 1            | 4.1          |
| VSUT21 13   | 68.4         | 2            | 10.5         | 2            | 10.5         | 0            | 2            |
| VSUT22 8    | 61.5         | 2            | 15.3         | 3            | 23           | 0            | 3            |
| VSUT23 16   | 76.1         | 2            | 9.5          | 3            | 14.2         | 0            | 3            |
| VSUT24 6    | 60           | 0            | 0            | 2            | 20           | 0            | 2            |
| VSUT25 21   | 70           | 0            | 0            | 6            | 20           | 2            | 6.6          |
| VSUT26 8    | 66.6         | 0            | 0            | 2            | 16.6         | 0            | 2            |
| VSUT27 5    | 38.4         | 4            | 30.7         | 2            | 15.3         | 1            | 7.6          |
| VSUT28 9    | 64.2         | 0            | 0            | 5            | 35.7         | 0            | 5            |
| VSUT29 14   | 70           | 3            | 15           | 1            | 2            | 10           | 2            |

|       | BB             |      | BL.            |      | H              |      | M              |     | D              |      | H D            |   | TOTAL      |
|-------|----------------|------|----------------|------|----------------|------|----------------|-----|----------------|------|----------------|---|------------|
|       | OCCUR<br>RENCE | %    | OCCUR<br>RENCE | %    | OCCUR<br>RENCE | %    | OCCUR<br>RENCE | %   | OCCUR<br>RENCE | %    | OCCUR<br>RENCE | % | OCCURRENCE |
| V8U01 | 18             | 81,8 | 0              | 0    | 3              | 13,6 | 1              | 4,5 | 0              | 0    | 0              | 0 | 22         |
| V8U02 | 10             | 76,9 | 0              | 0    | 2              | 15,3 | 1              | 7,6 | 0              | 0    | 0              | 0 | 13         |
| V8U03 | 10             | 76,9 | 0              | 0    | 0              | 0    | 1              | 7,6 | 2              | 15,3 | 0              | 0 | 13         |
| V8U04 | 15             | 75   | 2              | 10   | 3              | 15   | 0              | 0   | 0              | 0    | 0              | 0 | 20         |
| V8U05 | 21             | 70   | 0              | 0    | 6              | 20   | 2              | 6,6 | 1              | 3,3  | 0              | 0 | 30         |
| V8U06 | 13             | 56,5 | 2              | 8,6  | 5              | 21,7 | 1              | 4,3 | 2              | 8,6  | 0              | 0 | 23         |
| V8U07 | 20             | 71,4 | 1              | 3,5  | 4              | 14,2 | 2              | 7,1 | 1              | 3,5  | 0              | 0 | 28         |
| V8U08 | 13             | 56,5 | 2              | 8,6  | 6              | 26   | 0              | 0   | 2              | 8,6  | 0              | 0 | 23         |
| V8U09 | 11             | 61,1 | 3              | 16,6 | 3              | 16,6 | 1              | 5,5 | 0              | 0    | 0              | 0 | 18         |
| V8U10 | 18             | 78,2 | 3              | 13   | 2              | 8,6  | 0              | 0   | 0              | 0    | 0              | 0 | 23         |

Ce tableau révèle que les fréquences des tons BB sont plus élevées que celles des autres.

Si on observe un seul ton dans les différentes unités votives, on remarque un écart considérable entre les fréquences de ce même ton. Voici des exemples pour les différents tons.

Pour BB, les fréquences vont de 33,3% (V<sub>5</sub> U.V.8) à 81,8% (V<sub>3</sub> U.V.9)

Pour BL, elles passent de 0% (V<sub>1</sub> U.V.2) à 50% (V<sub>3</sub> U.V.1)

Pour H, elles vont de 0% (V<sub>3</sub> U.V.1) à 40% (V<sub>3</sub> U.V.3)

Pour M, elles vont de 0% (V<sub>3</sub> U.V.2) à 25% (V<sub>5</sub> U.V.1)

Pour D, de 0% (V<sub>1</sub> U.V.2) à 25% (V<sub>5</sub> U.V.5)

Pour HD, la fréquence de ce ton est nulle dans toutes les unités d'"ugukêza umuvyēyi". Cette variation de fréquence montre qu'à un moment donné le locuteur privilégie certains types tonals au détriment d'autres. Dans quelques unités, certains types de tons sont totalement absents. On peut observer ce fait dans

Ces unités votives où l'auteur fait intervenir deux ou trois types tonals :

V<sub>1</sub> Uv<sub>1</sub>, V<sub>2</sub> Uv<sub>4</sub>, V<sub>3</sub> U.v<sub>3</sub>, V<sub>4</sub> U.v<sub>8</sub>, V<sub>5</sub> U.v<sub>5</sub>, V<sub>6</sub> U.v<sub>2</sub>, V<sub>8</sub> U.v<sub>10</sub> ...

A partir de ces observations dans les extraits d' "ugukêza umuvyêyi", on peut formuler une règle :

Lorsque le proférateur d' "ugukêza umuvyêyi" construit les unités votives, il a le souci de multiplier un ton donné par n. n est un nombre naturel variable parce que tous les tons sont multipliés au détriment des autres. Ainsi, la fréquence des tons dans l'"ugukêza umuvyêyi" s'actualise selon le modèle : n.T (1)

Il est aussi indispensable d'observer la suite des tons dans les unités votives en vue de découvrir sa fonction formelle.

#### 2.0.0.2. Suites des tons.

Dans ce paragraphe, notre but est de voir si le proférateur d'"ugukêza umuvyêyi" suit un certain ordre dans la suite des tons. Vous verrons si ce fait est formellement expressif dans ce genre.

---

(1) n = un nombre naturel

T = ton









Si on observe ce tableau, on constate la répétitions de certaines successions de tons dans une unité votive. On peut aussi remarquer la présence de plusieurs types de succession dans une même unité votive. Montrons cela à travers quelques exemples

2 (BB. H. BB.BB.BB). dans  $V_2$  U.V<sub>1</sub>

2 (BB. H. BB.BB ) dans  $V_2$  U. v<sub>3</sub>

2 (BB.BB.BB.H.BB) dans  $V_2$  V.v<sub>4</sub>

2 (BB.BB.BL)  
2 (BB.BB.H)  
3 (BB.BL.H)  
2 (H.H.BB.BL)  
2 (BB.BL.H.BB.BB) } dans  $V_2$  U.V.6

5 (H.BB.BB)  
4 (BB.H.BB)  
3 (BB.BB.BB.H)  
2 (BB.BB.BB.H.BB)  
2 (BB.BB.BB.H.BB.BB) } dans  $V_2$  U.V.8

4 (BL.BB)  
2 (BB.BB.H.BB)  
2 (BB.BB.BB.BB.BL)  
2 (BB.BB.BB.BB.BL.BB) } dans  $V_2$  U.v<sub>9</sub>

3 (BL.BB)  
2 (BB.BL.BB) dans  $V_1$  U.v<sub>5</sub>

2 (BB.BB.BB.D.BB) dans  $V_1$  U.v<sub>6</sub>

3 (BB.H.BB)  
2 (BB.BB.D.BB)  
2 (BB.BB.H.BB.BB) } dans  $V_3$  U.v<sub>2</sub>

2 (BB.D)  
3 (H.BB)  
3 (BB.BB.H)  
2 (BB.H.BB) } dans  $V_3$  U.v<sub>6</sub>

|  |   |                                       |
|--|---|---------------------------------------|
| 4 (H.BB)                               | } | dans V <sub>3</sub> U.v <sub>7</sub>  |
| 3 (H.BB.BB)                            |   |                                       |
| 2 (BB.BB.BB.BB.H.BB)                   |   |                                       |
| 3 (BB.D.BB)                            | } | dans V <sub>4</sub> U.v <sub>2</sub>  |
| 2 (BB.BB.D.BB.BB)                      |   |                                       |
| 2 (BB.BB.BL.BB.BL.BB)                  |   |                                       |
| 3 (BB.BB.H)                            | } | dans V <sub>4</sub> U.v <sub>4</sub>  |
| 2 (BB.BB.H.BB)                         |   |                                       |
| 2 (M.BB.BB.H.BB)                       |   |                                       |
| 3 (H.BB.BB)                            | } | dans V <sub>4</sub> U.v <sub>8</sub>  |
| 2 (H.BB.BB.BB.BB)                      |   |                                       |
| 2 (BB.BB.BB.BB.H.BB)                   |   |                                       |
| 4 (BL.BB.H)                            | } | dans V <sub>5</sub> U.v <sub>3</sub>  |
| 4 (BB.BL.BB)                           |   |                                       |
| 3 (BB.BL.BB.H)                         |   |                                       |
| 2 (BB.H.BB.BB.BB)                      |   | dans V <sub>5</sub> U.v <sub>6</sub>  |
| 4 (BB.H.BB)                            | } | dans V <sub>5</sub> U.v <sub>7</sub>  |
| 3 (BB.BB.H.BB)                         |   |                                       |
| 2 (BB.BL.BL)                           |   |                                       |
| 2 (BB.BB.BB.H.BB)                      |   |                                       |
| 2 (BB.H.BB)                            | } | dans V <sub>5</sub> U.v <sub>10</sub> |
| 4 (BL.BB.H)                            |   |                                       |
| 2 (BB.M.BB)                            |   |                                       |
| 2(BB.BB.BB.D.BB)                       |   | dans V <sub>6</sub> U.v <sub>1</sub>  |
| 3 (BB.BB.H)                            | } | dans V <sub>6</sub> U.v <sub>2</sub>  |
| 2 (H.BB.BB.BB.BB)                      |   |                                       |
| 2 (BB.BB.BB.BB.BL)                     |   |                                       |
| 4 (BB.H.BB)                            | } | dans V <sub>6</sub> U.v <sub>6</sub>  |
| 3 (BB.BB.H.BB.BB)                      |   |                                       |
| 2 (BB.H.BB.BB.M.D)                     |   |                                       |
| 2 ( <del>BB.BB.BB.H.BB.BB.M.BB</del> ) |   |                                       |
| 2 (BB.BB.BL.BB.BB)                     |   | dans V <sub>7</sub> U.v <sub>2</sub>  |
| 2 (BB.BB.BB.BB.H.BB)                   |   | dans V <sub>7</sub> U.v <sub>4</sub>  |

|                              |   |               |
|------------------------------|---|---------------|
| 2 (BB.BB.BB.D.H)             |   | dans V7 U.v5  |
| 4 (BB.BB.H.BB)               | } | dans V7 U.v6  |
| 3 (BB.BB.BB.H.BB.BB)         |   |               |
| 3 (BB.H.BB)                  | } | dans V7 U.v9  |
| 2 (BB.H.BB.H.BB)             |   |               |
| 2 (BB.BB.BB.BB.H.BB)         |   | dans V8 U.v4  |
| 5 (BB.H.BB)                  | } | dans V8 U.v5  |
| 4 (BB.BB.H.BB)               |   |               |
| 2 (BB.BB.BB.H.BB.BB)         |   |               |
| 2 (BB.H.BL.BB.BB.BB)         |   | dans V8 U.v5  |
| 2 (BB.M.BB)                  | } | dans V8 U.v7  |
| 2 (BB.BB.BB.BB.BB.BB.H.H.BB) |   |               |
| 2 (BB.BB.BB.BB.BL.H)         |   | dans V8 U.v10 |

En général, on rencontre dans toutes les unités votives des récurrences de groupes de trois tons ou de deux tons. Mais, en plus de ces reprises, les répétitions de cinq tons et même au-delà sont nombreuses. On rencontre même la récurrence de suites de huit ou neuf tons ; (V6 U.v6, V8 U.v7)

Ce phénomène de répétition est très remarquable dans ce genre parce que les unités votives sont généralement brèves.

L'auteur d'"ugukêza umuvyêyi" fait tout son possible pour que la structure tonale s'adapte parfaitement à l'expression du rythme. Celui-ci donne au texte une certaine cadence. Il est un moyen d'expression des sentiments de l'auteur. C'est pourquoi ce dernier tend à multiplier le nombre d'une suite donnée de tons lorsque il construit ses unités votives. Toutefois, ces successions ne se répètent pas indéfiniment parce que, même s'il crée son système rythmique, il doit transmettre un message intelligible. De cette façon, la courbe des hauteurs varie considérablement avec le sens du discours. Les tons ne sont donc pas figés; ils sont mobiles et interchangeable.

Dans nos textes d'"ugukêza umuvyêyi", nous avons <sup>observé</sup> / les tons lexicaux qui distinguent un mot isolé des autres sémantiquement, les tons grammaticaux qui distinguent les formes verbales et les tons syntaxiques dépendant de l'environnement. Ces différents tons sont indispensables en raison de la transmission du contenu sémantique. Par ailleurs, nous sommes d'accord avec Houïs quand il dit que "les tons apparaissent souvent comme l'un des supports essentiels de la parole" (1)

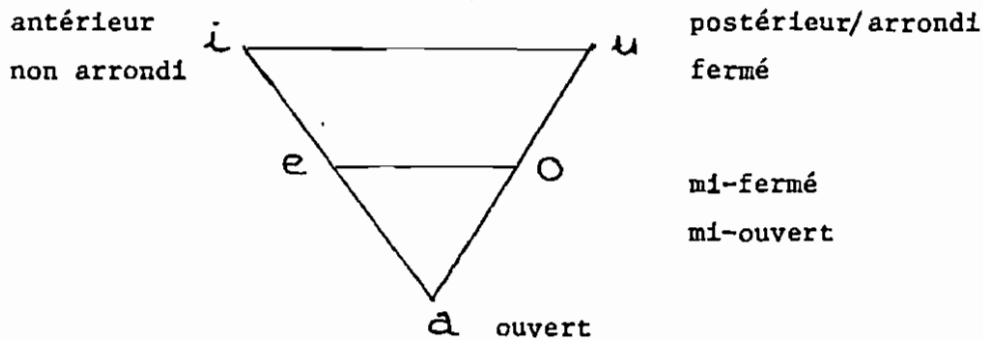
---

(1) HOUÏS, M., Op. cit., p.65.

## 2.0.1. Le modèle vocalique

### 2.0.1.0. Le système vocalique du Kirundi

Le Kirundi comprend cinq voyelles seulement : a, e, i, o, u. Nous pouvons les définir d'après leurs points d'articulation sur le triangle vocalique que voici.



Toutes ces voyelles sont orales; il n'y a pas de voyelles nasales. Cependant, A.E. Meeussen(1) et F.M. Rodegem (2) affirment que le Kirundi connaît dix voyelles dont cinq brèves et cinq autres longues. Quant à nous, nous avons considéré cette quantité vocalique comme un élément purement prosodique. Ainsi, nous admettons l'existence de cinq voyelles. Pour ce qui concerne le système vocalique nous allons analyser la fréquence de chacune des cinq voyelles et leur succession dans les unités votives choisies.

---

(1) MEEUSSEUN, A.E, op.cit, P 9

(2) RODEGEM, F.M, Précis de grammaire rundi, Bruxelles, Ed. Scientifiques  
A. Story - Scientia, 1967, P.97

2.0.1.1. LA FREQUENCE DES VOYELLES

Nous avons l'intention de voir si la fréquence des voyelles est significative dans un tout textuel et s'il y a moyen d'établir un modèle de fréquence vocalique. En vue d'une analyse minutieuse, nous compterons les voyelles de chaque type dans chacune des quatre-vingt unités et nous observons les fréquences vocaliques à ce niveau.

FREQUENCES VOCALIQUES DANS LES UNITES VOTIVES

|                                  | i          |      | u          |      | e          |      | o          |      | a          |      | TOTAL |
|----------------------------------|------------|------|------------|------|------------|------|------------|------|------------|------|-------|
|                                  | Occurrence | %    | Occurrence | %    | Occurrence | %    | Occurrence | %    | Occurrence | %    |       |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 1  | 0          | 0    | 0          | 0    | 1          | 50   | 0          | 0    | 1          | 50   | 2     |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 2  | 0          | 0    | 0          | 0    | 0          | 0    | 2          | 66,6 | 1          | 33,3 | 3     |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 3  | 0          | 0    | 2          | 25   | 0          | 0    | 0          | 0    | 6          | 75   | 8     |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 4  | 4          | 26,6 | 2          | 13,3 | 1          | 6,6  | 0          | 0    | 8          | 53,3 | 15    |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 5  | 1          | 7,1  | 2          | 14,2 | 2          | 14,2 | 0          | 0    | 9          | 64,2 | 14    |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 6  | 6          | 27,2 | 5          | 22,7 | 2          | 9    | 1          | 4,5  | 8          | 36,3 | 22    |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 7  | 3          | 30   | 3          | 30   | 3          | 30   | 0          | 0    | 1          | 10   | 10    |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 8  | 3          | 42,8 | 3          | 42,8 | 0          | 0    | 0          | 0    | 1          | 14,2 | 7     |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 9  | 2          | 22,2 | 1          | 11,1 | 0          | 0    | 2          | 22,2 | 4          | 44,4 | 9     |
| V <sub>1</sub> U <sub>0</sub> 10 | 5          | 50   | 3          | 30   | 1          | 10   | 0          | 0    | 1          | 10   | 10    |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 1  | 3          | 15,7 | 0          | 0    | 7          | 36,8 | 0          | 0    | 9          | 47,3 | 19    |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 2  | 5          | 50   | 3          | 30   | 1          | 10   | 0          | 0    | 1          | 10   | 10    |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 3  | 8          | 42,1 | 4          | 21   | 2          | 10,5 | 1          | 5,2  | 4          | 21   | 19    |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 4  | 3          | 18,7 | 2          | 13,3 | 1          | 6,6  | 9          | 60   | 0          | 0    | 15    |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 5  | 5          | 19,2 | 8          | 37   | 0          | 0    | 6          | 23   | 7          | 26,9 | 26    |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 6  | 7          | 17,6 | 9          | 23   | 5          | 12,8 | 4          | 10,2 | 14         | 35,6 | 39    |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 7  | 0          | 0    | 2          | 28,5 | 0          | 0    | 0          | 0    | 5          | 71,4 | 7     |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 8  | 8          | 29,6 | 7          | 25,9 | 2          | 7,4  | 0          | 0    | 10         | 37   | 27    |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 9  | 9          | 39,1 | 6          | 26   | 0          | 0    | 3          | 13   | 5          | 21,7 | 23    |
| V <sub>2</sub> U <sub>0</sub> 10 | 4          | 16,6 | 6          | 25   | 2          | 8,3  | 5          | 20,8 | 7          | 29,1 | 24    |
| V <sub>3</sub> U <sub>0</sub> 1  | 0          | 0    | 0          | 0    | 2          | 50   | 0          | 0    | 2          | 50   | 4     |
| V <sub>3</sub> U <sub>0</sub> 2  | 6          | 26   | 5          | 21,3 | 3          | 13   | 0          | 0    | 2          | 8,6  | 23    |
| V <sub>3</sub> U <sub>0</sub> 3  | 3          | 13,6 | 6          | 27,2 | 6          | 27,2 | 1          | 4,5  | 6          | 27,2 | 22    |



|       | i               |      | u               |      | e               |      | o               |      | a               |      | TOTAL |
|-------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-------|
|       | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    |       |
| V3u54 | 7               | 58,3 | 3               | 25   | 0               | 0    | 1               | 8,3  | 1               | 8,3  | 12    |
| V3u55 | 0               | 0    | 2               | 28,5 | 0               | 0    | 0               | 0    | 5               | 71,4 | 7     |
| V3u56 | 6               | 28,5 | 6               | 28,5 | 2               | 9,5  | 1               | 4,7  | 6               | 28,5 | 21    |
| V3u57 | 4               | 19   | 7               | 33,3 | 6               | 28,5 | 1               | 4,7  | 3               | 14,2 | 21    |
| V3u58 | 7               | 21,2 | 7               | 21,2 | 0               | 0    | 9               | 27,2 | 10              | 30,3 | 33    |
| V3u59 | 2               | 18,1 | 2               | 18,1 | 0               | 0    | 0               | 0    | 7               | 63,6 | 11    |
| V3u60 | 4               | 23,5 | 2               | 11,7 | 4               | 23,5 | 1               | 5,8  | 6               | 35,2 | 17    |
| V4u51 | 1               | 25   | 0               | 0    | 0               | 0    | 0               | 0    | 3               | 75   | 4     |
| V4u52 | 8               | 38   | 4               | 19   | 0               | 0    | 3               | 14,2 | 6               | 28,5 | 21    |
| V4u53 | 2               | 13,3 | 7               | 46,6 | 1               | 6,6  | 0               | 0    | 5               | 33,3 | 15    |
| V4u54 | 6               | 28,5 | 7               | 33,3 | 1               | 4,7  | 0               | 0    | 7               | 33,3 | 21    |
| V4u55 | 3               | 13,6 | 6               | 27,2 | 5               | 22,7 | 1               | 4,5  | 7               | 31,8 | 22    |
| V4u56 | 2               | 20   | 0               | 0    | 4               | 40   | 0               | 0    | 4               | 40   | 10    |
| V4u57 | 1               | 5    | 2               | 10   | 6               | 30   | 1               | 5    | 10              | 50   | 20    |
| V4u58 | 3               | 13,6 | 8               | 36,3 | 6               | 27,2 | 2               | 9    | 3               | 13,6 | 22    |
| V4u59 | 1               | 8,3  | 5               | 41,6 | 2               | 16,6 | 0               | 0    | 4               | 33,3 | 12    |
| V4u60 | 2               | 9,5  | 3               | 14,2 | 1               | 4,7  | 3               | 14,2 | 12              | 57,2 | 21    |
| V5u51 | 1               | 25   | 0               | 0    | 0               | 0    | 0               | 0    | 3               | 75   | 4     |
| V5u52 | 2               | 18,1 | 1               | 9    | 0               | 0    | 2               | 18,1 | 6               | 54,5 | 11    |
| V5u53 | 2               | 6,6  | 3               | 9    | 6               | 18,1 | 5               | 15,1 | 17              | 51,5 | 33    |
| V5u54 | 4               | 44,4 | 0               | 0    | 1               | 11,1 | 0               | 0    | 4               | 44,4 | 9     |
| V5u55 | 0               | 0    | 1               | 25   | 1               | 25   | 0               | 0    | 2               | 50   | 4     |
| V5u56 | 2               | 10,5 | 1               | 5,2  | 8               | 42,1 | 0               | 0    | 8               | 42,1 | 19    |
| V5u57 | 7               | 23,3 | 6               | 20   | 1               | 3,3  | 9               | 30   | 7               | 23,3 | 30    |
| V5u58 | 0               | 0    | 4               | 26,6 | 6               | 40   | 0               | 0    | 5               | 33,3 | 15    |

|        | i               |      | u               |      | e               |      | o               |      | a               |      | TOTAL |
|--------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-------|
|        | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    |       |
| V5U59  | 6               | 28,5 | 7               | 33,3 | 1               | 4,7  | 0               | 0    | 7               | 33,3 | 27    |
| V5U510 | 3               | 8,1  | 4               | 10,8 | 6               | 16,2 | 7               | 18,9 | 17              | 45,9 | 37    |
| V6U51  | 1               | 7,6  | 2               | 15,3 | 2               | 15,3 | 1               | 7,6  | 7               | 53,8 | 13    |
| V6U52  | 3               | 13,6 | 8               | 36,3 | 6               | 27,2 | 2               | 9    | 3               | 13,6 | 22    |
| V6U53  | 4               | 33,3 | 2               | 16,6 | 2               | 16,6 | 0               | 0    | 4               | 33,3 | 12    |
| V6U54  | 2               | 10,5 | 1               | 5,2  | 7               | 36,8 | 0               | 0    | 9               | 47,3 | 19    |
| V6U55  | 4               | 16,6 | 6               | 25   | 2               | 8,3  | 5               | 20,8 | 7               | 29,1 | 24    |
| V6U56  | 8               | 29,6 | 7               | 25,9 | 2               | 7,4  | 0               | 0    | 10              | 37   | 27    |
| V6U57  | 1               | 11,1 | 2               | 22,2 | 1               | 11,1 | 0               | 0    | 5               | 55,5 | 9     |
| V6U58  | 2               | 20   | 5               | 50   | 0               | 0    | 0               | 0    | 3               | 30   | 10    |
| V6U59  | 2               | 33,3 | 0               | 0    | 4               | 66,6 | 0               | 0    | 0               | 0    | 6     |
| V6U510 | 0               | 0    | 2               | 18,1 | 0               | 0    | 0               | 0    | 9               | 81,8 | 11    |
| V7U51  | 1               | 33,3 | 0               | 0    | 1               | 33,3 | 1               | 33,3 | 0               | 0    | 3     |
| V7U52  | 4               | 21   | 2               | 10,5 | 4               | 21   | 1               | 5,2  | 8               | 42,1 | 19    |
| V7U53  | 2               | 15,3 | 5               | 38,4 | 2               | 15,3 | 0               | 0    | 4               | 30,7 | 13    |
| V7U54  | 3               | 14,2 | 7               | 33,3 | 5               | 30,7 | 2               | 9,5  | 4               | 19   | 21    |
| V7U55  | 2               | 20   | 0               | 0    | 4               | 40   | 0               | 0    | 4               | 40   | 10    |
| V7U56  | 11              | 36,6 | 7               | 23,3 | 2               | 6,6  | 0               | 0    | 10              | 33,3 | 30    |
| V7U57  | 2               | 16,6 | 4               | 33,3 | 2               | 16,6 | 3               | 25   | 1               | 8,3  | 19    |
| V7U58  | 4               | 30,7 | 0               | 0    | 3               | 23   | 1               | 7,6  | 5               | 38,4 | 13    |
| V7U59  | 1               | 7,1  | 0               | 0    | 1               | 7,1  | 0               | 0    | 12              | 85,7 | 14    |
| V7U510 | 6               | 30   | 2               | 10   | 2               | 10   | 0               | 0    | 10              | 50   | 20    |
| V8U51  | 4               | 18,1 | 3               | 13,6 | 2               | 9    | 4               | 18,1 | 9               | 40,9 | 22    |
| V8U52  | 2               | 15,3 | 5               | 38,4 | 1               | 7,6  | 0               | 0    | 5               | 38,4 | 13    |
| V8U53  | 3               | 23   | 2               | 15,3 | 3               | 23   | 0               | 0    | 5               | 38,4 | 13    |

|        | i               |      | u               |      | e               |      | o               |      | a               |      | TOTAL |
|--------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|------|-------|
|        | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    | OCCUR-<br>RENCE | %    |       |
| V8U54  | 4               | 20   | 6               | 30   | 5               | 25   | 1               | 5    | 4               | 20   | 20    |
| V8U55  | 11              | 36,6 | 7               | 23,3 | 2               | 6,6  | 0               | 0    | 10              | 33,3 | 30    |
| V8U56  | 5               | 21,7 | 7               | 30,4 | 3               | 13   | 4               | 17,3 | 4               | 17,3 | 23    |
| V8U57  | 4               | 14,2 | 5               | 17,8 | 2               | 7,1  | 3               | 10,8 | 14              | 50   | 28    |
| V8U58  | 4               | 17,3 | 7               | 30,4 | 3               | 13   | 3               | 13   | 6               | 26   | 23    |
| V8U59  | 4               | 22,2 | 7               | 38,8 | 3               | 16,6 | 0               | 0    | 4               | 22,2 | 18    |
| V8U510 | 4               | 17,3 | 7               | 30,4 | 2               | 8,6  | 3               | 13   | 7               | 30,4 | 23    |

Ce tableau indique un écart très remarquable entre les fréquences d'une même voyelle dans les différentes unités votives. Relevons quelques cas intéressants pour chaque voyelle :

- La fréquence de i va de 0 % (V<sub>1</sub> U.V.1) à 58,3% (V<sub>3</sub> U.V.4)
- La fréquence de u va de 0 % (V<sub>2</sub> U.V.1) à 42,8% (V<sub>1</sub> U.V.8)
- Celle de o passe de 0 % (V<sub>4</sub> U.V.1) à 66,6% (V<sub>1</sub> U.V.2)
- Celle de a passe de 0 % (V<sub>6</sub> U.V.9) à 85,7% (V<sub>7</sub> U.V.9)

Cet écart nous fait penser que le créateur a des moments où il a tendance à accroître ou à diminuer volontairement le nombre de certaines voyelles au détriment ou à l'avantage de certaines autres. La répétition vocalique à intervalles rapprochés joue un rôle considérable pour souligner le rythme.

Exemples :

- rāmbagira nk'úrucāca

" Etends-toi comme le cynodon dactylon "

- Kira abakěcuru

" remets-toi de vieilles femmes

ahó bakorániye

là où elles se réunissent

bakora ishano

elles font horreur "

La répétition des voyelles, perçue comme telle à l'intérieur d'une unité, peut être une simple insistance dans le but de forcer l'attention de l'auditeur. Ces faits sont donc observables dans l'"ugukêza umuvyêyi" parce que le compositeur du genre a multiplié la fréquence d'une telle ou telle voyelle.

Cependant, la répétition vocalique ne nous permet pas, à elle seule, de tirer d'emblée des conclusions satisfaisantes. Observons d'abord la succession des voyelles dans les unités votives. Des constatations nous permettront peut-être de tirer une conclusion.

2.0.1.2. Suites des voyelles

Dans ce paragraphe, nous <sup>examinerons</sup> / si la suite des voyelles dans les unités votives d' "ugukêza umuvyêyi" est spécifique sur le plan formel.

Comme deux voyelles ne peuvent pas se suivre en Kirundi, par "suite" nous entendons les voyelles des syllabes successives et non les voyelles placées l'une après l'autre.

Exemples :

umutíma w'úrukúndo ----- u u i a u u u o

girai o utumá ----- i i u u a

Observons cela dans les unités votives



|                    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|--------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| V <sub>6u.01</sub> | i | a | u | a | a | e | a | a | a | a |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>6u.02</sub> | e | a | u | i | e | e | u | a | i | e | u | a | o | i | e | u | o | e |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>6u.03</sub> | i | a | a | e | i | a | i | u | i | e |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>6u.04</sub> | e | u | a | a | e | a | a | e | a | e | i | a | e | e | i | a |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>6u.05</sub> | u | u | u | e | i | a | a | o | o | a | u | a | i | u | i | e | u | o | o |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>6u.06</sub> | i | a | i | i | i | u | a | u | u | u | e | a | u | a | e | i | u | i | a | a |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>6u.07</sub> | a | a | u | u | a | e | a |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>6u.08</sub> | i | a | u | u | i | u | a |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>6u.09</sub> | i | i | e | e | e |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>6u.10</sub> | a | a | a | a | a | u | u | a |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.01</sub> | i | o | e |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.02</sub> | i | u | a | u | i | a | e | a | e | a | e | i | e | i | o | a |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.03</sub> | i | a | u | u | u | e | a | i | u | a | e |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.04</sub> | e | a | u | i | e | e | a | u | i | a | u | a | o | i | e | u | o | e |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.05</sub> | i | a | e | e | i | a | e | e |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.06</sub> | i | a | i | i | i | i | u | a | u | i | u | e | a | u | a | e | a | u | i | a | a |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.07</sub> | e | u | o | i | u | o | i | a | e | o |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.08</sub> | i | i | a | a | i | a | i | a | e | a | e | o | e |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.09</sub> | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>7u.10</sub> | i | i | a | a | i | a | a | a | u | e | i | e | i | a | a | a | a | a | i |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>8u.01</sub> | i | a | u | i | a | a | e | u | u | a | o | o | a | i | e | a | o | i | a | o |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>8u.02</sub> | i | a | a | u | u | a | a | u | u | i | e |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>8u.03</sub> | i | a | e | e | i | a | e | u | u | i | e |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>8u.04</sub> | e | a | u | i | e | e | a | u | i | a | u | o | e | u | i | e | u | i | e |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>8u.05</sub> | i | a | i | i | i | i | i | u | a | u | i | u | e | a | u | i | a | a | e | i | a | u | i | a | a | a |
| V <sub>8u.06</sub> | u | u | i | a | o | u | u | a | u | i | a | i | o | o | u | a | e | e | i | e | o |   |   |   |   |   |
| V <sub>8u.07</sub> | u | a | u | e | i | a | a | e | a | a | u | i | a | i | u | a | a | a | a | o | o | a | i | o | a |   |
| V <sub>8u.08</sub> | o | a | u | u | u | e | a | i | u | a | e | i | o | u | i | a | u | i | e | a | a | o |   |   |   |   |
| V <sub>8u.09</sub> | a | u | e | e | e | i | a | u | a | u | u | u | i |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| V <sub>8u.10</sub> | a | u | i | a | a | i | a | o | a | u | i | a | u | a | o | i | e | u | o | e |   |   |   |   |   |   |

A travers ce tableau, on remarque que certains groupes de voyelles sont repris dans une même unité. Mais ils ne se répètent pas à des intervalles réguliers. Considérant la longueur des unités votives, ce phénomène est très prononcé dans les extraits d'"ugukêza umuvyêyi". A titre d'illustration, voyons quelques exemples.

- 6 (i a) dans V<sub>2</sub> U.V.9  
Kira ababísha  
ababísha bagucira icōbo  
Imāna ikagucira icānzo
- 4 (a u) dans V<sub>4</sub> U.V.4  
Kira Burítí  
umwāna w'úwūndí  
uko'agusānze  
ni ko'agusíga
- 4 (a e) dans V<sub>4</sub> U.V.7  
Vyāra bēnshí  
Sēha uzána  
kamwē kamwe  
kaḍasema'  
tuzōrera
- 4 (a o) dans V<sub>8</sub> U.V.1  
Kira akaguri k'ábakēcuru  
ahó bakorániye, bakora ishano
- 3 (e i a) dans V<sub>2</sub> U.V.1  
Vyāra bēnshí, kamwē kamwé  
kadasema' sé, ntigáseme nyina
- 4 (u i e) dans V<sub>3</sub> U.V.7  
Sēra ku giseke  
uhakuríre ku rutaro  
uríré' mu minwe
- 4 (a a'a) dans V<sub>5</sub> U.V.10  
Sēha uzána ino'ntā mahwa' arí  
ho; bā nakuru bazōrera  
bā nasēnge bazōrera  
n'íyó' yōhabāye, bōyahāndīra
- 2 (a u i) dans V<sub>7</sub> U.V.4  
Sēra ku giseke  
hakuríra ku rutaro
- 2 (a u o a) dans V<sub>2</sub> U.V.5  
Uwakubonanye inda  
akubonāne urugóri mu ruhānga  
ni ikibōndo i mugōngo
- 2 (u i e u) dans V<sub>3</sub> U.V.7  
Sēra ku giseke  
uhakuríre ku rutaro  
uríré' mu minwe
- 2 (i a u i) dans V<sub>4</sub> U.V.4  
Kira Burítí  
Umwāna w-úwūndí  
uko'agusānze  
ni ko'agusíga

- 3 (a o e a) dans V<sub>5</sub> U.V.3 Sēha uzána; ntā mahwá' ariho  
bǎ nakúru bazōrera  
bǎ nyínǎbo bazōrera  
bǎ nasēnge bazōrera
- 2 (u u o i) dans V<sub>7</sub> U.V.7 Tega urugorí  
urugorí rw'ákēmo
- 2 (a e i a e) dans V<sub>2</sub> U.V.1 Vyara běnshi, kamwē kamwé  
kadasemá sé, ntigáseme nyina
- 2 (a u i a a) dans V<sub>3</sub> U.V.9 Va mu gisáka  
ja mu gisagára
- 2 (i a a e e) dans V<sub>4</sub> U.V.6 Kira mva hēhé  
Kira nja hēhé
- 2 (a u o u i) dans V<sub>5</sub> U.V.7 Tega urugorí  
uwakúbonanye inda  
akubonáne inkōngōro
- 2 (a a e a e) dans V<sub>6</sub> U.V.4 Sēha uzána kamwē kamwé  
kadasemá sé  
ntigaseme nyina

Dans les extraits d'"ugukēza umuvyēyi", on observe le retour des groupements de deux, de trois, de quatre voyelles et même plus. Cette reprise est sensible parce que les suites de voyelles sont proches les unes des autres. En outre, une même unité votive peut renfermer plusieurs types de suites de voyelles.

Observons cela à partir des exemples :



6 (a,e)  
3 (e,i,a)  
2 (a,e,a)  
2 (a,e,i,a,e)

dans  $V_2 U, v_1$

5 (u,a)  
3 (a,u)  
3 (i,a,a)  
2 (i,e,u)  
2 (a,u,i,a)

dans  $V_2 U, v_6$

6 (i,a)  
3 (a,i)  
2 (a,a,i,a)  
2 (a,u,i,i)

dans  $V_2 U, v_9$

3 (e,u)  
4 (u,i,e)  
2 (u,i,e,u)

dans  $V_3 U, v_7$

2 (i,u,a)  
2 (a,u,i,i)

dans  $V_4 U, v_2$

5 (a,u)  
2 (i,u,a)  
2 (i,a,u,i)

dans  $V_4 U, v_4$

4 (a,e)  
2 (i,a,a,e,e)

dans  $V_4 U, v_6$

4 (e,a)  
2 (a,a,i) dans V<sub>5</sub> U,v<sub>3</sub>  
3 (a,o,e,a, )  
2 (a,o,e,a,a)

3 (a,i)  
2 (i,a,a) dans V<sub>5</sub> U,v<sub>7</sub>  
2 (a,u,o,a,i)

3 (u,e)  
3 (a,u) dans V<sub>5</sub> U,v<sub>8</sub>  
2 (u,e,e)

3 (a,i,o)  
4 (o;a,a) dans V<sub>5</sub> U,v<sub>10</sub>  
2 (i;ö,a,a)  
2 (a,o,e,a)

2 (a,u)  
3 (i,e) dans V<sub>6</sub> U,v<sub>2</sub>  
3 (e,u)  
2 (u,i,e,u,u)

5 (a,e)  
2 (a,e,a) dans V<sub>6</sub> U,v<sub>4</sub>  
2 (e,i,a)  
2 (a,a,e,a,e)

3 (i,a,a)  
2 (a,a,i) dans V<sub>7</sub> U,v<sub>10</sub>  
2 (i,a,a,a)

4 (a,o) dans V<sub>8</sub> U,v<sub>1</sub>  
2 (i,a,a)

4 (i,a)  
2 (i,u) dans V<sub>8</sub> U,v<sub>5</sub>  
2 (a,u,i)  
2 (i,a,a)

A partir de ces exemples, nous pensons que l'auteur d'"ugukêza umuvyêyi" accroit à dessein des successions de voyelles. Il les réalise suivant un modèle que voici :

$n (V_1 V_2 V_3 \dots V_n) (1)$

On peut formuler le principe comme suit :

Quand l'auteur d'"ugukêza umuvyêyi" crée les unités votives, il a l'intention de multiplier une suite de voyelles par n. Le nombre de voyelles constituant la suite est variable. n est aussi limité parce que le créateur, quoique il attache une importance considérable aux sonorités, est contraint à transmettre en même temps un message ayant un sens. Les indices de V indiquent la place qu'une voyelle donnée occupe dans la succession. En effet, la récurrence de groupes de voyelles entraîne celle des voyelles qui les constituent. Sur le plan formel, ce fait vient étayer l'idée exprimée lors de notre analyse sur la fréquence des voyelles. L'auteur a cure de multiplier certaines voyelles au détriment des autres. Ainsi, la fréquence des voyelles est produite à partir de ce modèle : n.v

Ainsi le compositeur d'"ugukêza umuvyêyi", quand il construit ses unités votives, multiplie une voyelle donnée par n. Celui-ci est limité parce qu'en plus de la recherche des sonorités, il a des contraintes sémantiques.

#### 2.0.2. Les phonèmes consonnantiques

Le Kirundi connaît vingt-deux phonèmes consonnantiques, comme l'a bien souligné J.B. NTAHOKAJÁ (2) : / b, t, d, f, pf, g, h, z, k, m, n, ŋ, p, r, s, t, ts, v, w, j, z /  
Pascal NDAYISHINGUJE (3) a également classé ces phonèmes selon le point et le mode d'articulation, à part qu'il a ajouté l'archiphonème N qui ne nous semble pas différer

---

(1) V = voyelle

(2) NTAHOKAJÁ, J.B, Indĩmbũro y'ĩkirũndĩ, Bujumbura, 3e édition, 1975, P.1

(3) NDAYISHINGUJE, P, Contribution à la phonétique et à la phonologie du Kirundi,  
Thèse de Doctorat de 3e cycle, Paris, Université de la sabonne nouvelle, 1978, 87

de n. Cependant ce dernier se joint à d'autres consonnes pour la pré-nalaison, tout comme ces mêmes consonnes sont suivies de y ou w pour leur palatalisation ou leur labialisation. De ce fait, le système consonnatique du Kirundi comprend des phonèmes simples et des phonèmes complexes.

#### 2.0.2.0. Fréquence des phonèmes consonnatiques

Après avoir identifié les consonnes, nous procéderons maintenant à l'évaluation de la fréquence de leur occurrence, à propos de l'apport formel. Mais, vu le grand nombre de ces phonèmes, nous ne présenterons pas leurs fréquences dans un tableau. Il nous faudrait un espace très large. Par ailleurs, ces fréquences sont peu élevées, de telle sorte qu'elles sont parfois sans importance. Toutefois, donnons des exemples qui nous semblent significatifs.

- Dans V<sub>1</sub> U, v<sub>2</sub>, les H ont une fréquence de 75% et le r a 25% du nombre total de consonnes
- Dans V<sub>1</sub> U, v<sub>7</sub>, les r ont une fréquence de 40% les six autres consonnes (g, mf, n, m, h, z) se partagent les 60% restants
- Dans V<sub>2</sub> U, v<sub>7</sub>, les C ont une fréquence de 57,1% les trois autres (ny, nk, r) se partagent les 42,9%
- Dans V<sub>3</sub> U, v<sub>7</sub>, les r ont une fréquence de 33,3% et les K en ont de 19%. Les six autres consonnes (s, g, h, t, i, m, w) doivent partager les 47,7% restants
- Dans V<sub>4</sub> U, v<sub>6</sub>, les h ont une fréquence de 40%. Les quatre autres (k, r, mv, nj) se partagent les 60%
- Dans V<sub>5</sub> U, v<sub>3</sub>, les r et les b ont respectivement 24,2% et 21,4% de fréquence. Les onze autres consonnes se partagent les 54,6% restants
- Dans V<sub>5</sub> U, v<sub>5</sub>, vy a une fréquence de 50% alors que r et j ont respectivement 25%
- Dans V<sub>6</sub> U, v<sub>3</sub>, K et r ont respectivement une fréquence de 33,3% et 25%. Les cinq autres (b, z, g, c, w) se partagent les 41,7%
- Dans V<sub>7</sub> U, v<sub>3</sub> les r ont une fréquence de 30,7% alors que les neuf autres (gw, nk, v, b, t, mb, nt, k, m) se partagent les 69,3%

Dans V<sub>8</sub> U.V.7, nk, k et r ont une fréquence égale de 25%. Les onze autres consonnes (v, m, vy, y, nt, mb, g, b, tw, n, rw) se partagent les 25%.

Les fréquences de certaines consonnes sont plus élevées que celles des autres. Souvent l'allitération facilite la retention de l'unité votive et renforce surtout son contenu. C'est pour cela que l'auteur de ce genre multiplie à dessein le nombre de consonnes. Et le destinataire saisit mieux le message transmis. Cependant nous ne pouvons pas nous prononcer dans l'immediat sur l'apport des fréquences des consonnes à l'élaboration de la forme. Notre conclusion hâtive parce que encore basée sur des observations fort fugitives.

Observons d'abord les suites des consonnes qui, peut-être, sont beaucoup plus parlantes.

#### 2.0.2.1. SUITES DES CONSONNES

Avant d'entamer notre analyse, nous précisons que par "suite des consonnes", nous entendons les consonnes des syllabes successives et non des consonnes qui se suivent l'une après l'autre.









Ce tableau révèle la reprise de certains groupements de consonnes à des intervalles irréguliers. A ce propos, quelques exemples le montrent clairement :

- 2 (g h) dans  $V_1$  U.V.1
- 2 (k g) }  
2 (g h) } dans  $V_1$  U.V.6  
2 (g f n) }
- 2 (S.Z) dans  $V_1$  U.V.10
- 2 (k mw) }  
2 (s m ) } dans  $V_2$  U.V.1
- 2 (m g s) dans  $V_2$  U.V.4
- 2 (k b n) dans  $V_2$  U.V.5
- 2 (r r k r f) dans  $V_2$  U.V.6
- 2 (d r) }  
2 (g s) } dans  $V_2$  U.V.8
- 2 (c c) dans  $V_2$  U.V.7
- 2 (b b sh) }  
2 (g c r c) } dans  $V_2$  U.V.9
- 2 (s ngw) dans  $V_3$  U.V.1
- 2 (g f n) }  
2 (k r m) } dans  $V_3$  U.V.2.

|               |   |                                       |
|---------------|---|---------------------------------------|
| 2 ( s,g )     |   | dans V <sub>3</sub> U.v <sub>4</sub>  |
| 2 ( k,r )     | } |                                       |
| 2 ( r,k )     |   | dans V <sub>3</sub> U.v <sub>7</sub>  |
| 2 ( mw,ns )   | } |                                       |
| 2 ( g,c,r,c ) |   | dans V <sub>4</sub> U.v <sub>2</sub>  |
| 2 ( k,g,s )   |   | dans V <sub>4</sub> U.v <sub>4</sub>  |
| 2 ( b,g,r )   | } |                                       |
| 2 ( g,r,h,k ) |   | dans V <sub>4</sub> U.v <sub>10</sub> |
| 2 ( b,n,k )   | } |                                       |
| 2 ( b,z,r,r ) |   | dans V <sub>5</sub> U.v <sub>3</sub>  |
| 2 ( g,r )     | } |                                       |
| 2 ( k,b,n )   |   | dans V <sub>5</sub> U.v <sub>7</sub>  |
| 3 ( k,b )     |   |                                       |
| 3 ( h,k )     |   | dans V <sub>5</sub> U.v <sub>8</sub>  |
| 2 ( b,n )     | } |                                       |
| 2 ( b,y )     |   | dans V <sub>5</sub> U.v <sub>10</sub> |
| 2 ( b,z,r,r ) |   |                                       |
| 2 ( b,r )     | } |                                       |
| 2 ( ng,r )    |   | dans V <sub>7</sub> U.v <sub>2</sub>  |
| 2 ( k,mw )    |   |                                       |
| 2 ( h,h )     | } |                                       |
| 2 ( k,r )     |   | dans V <sub>7</sub> U.v <sub>5</sub>  |
| 2 ( d,r,d,r ) |   | dans V <sub>7</sub> U.v <sub>6</sub>  |
| 3 ( g,r )     | } |                                       |
| 2 ( r,g,r )   |   | dans V <sub>7</sub> U.v <sub>7</sub>  |
| 2 ( m,ng )    |   | dans V <sub>7</sub> U.v <sub>10</sub> |
| 2 ( b,k,r )   |   | dans V <sub>8</sub> U.v <sub>1</sub>  |
| 2 ( g,c,m )   |   | dans V <sub>8</sub> U.v <sub>2</sub>  |
| 2 ( k,b,z )   |   | dans V <sub>8</sub> U.v <sub>3</sub>  |

|               |   |                                       |
|---------------|---|---------------------------------------|
| 2 (k,r)       | } | dans V <sub>8</sub> U.v <sub>4</sub>  |
| 2 (r,r)       |   |                                       |
| 2 (n,nk)      | } | dans V <sub>8</sub> U.v <sub>7</sub>  |
| 2 (nk,m)      |   |                                       |
| 2 (r,g,k)     |   |                                       |
| 2 (b,g,r,t)   |   | dans V <sub>8</sub> U.v <sub>5</sub>  |
| 2 (h,k)       | } | dans V <sub>8</sub> U.v <sub>9</sub>  |
| 2 (b,r)       |   |                                       |
| 2 (m,r)       |   |                                       |
| 3 (r,r)       | } | dans V <sub>8</sub> U.v <sub>10</sub> |
| 2 (r,r,k,r,t) |   |                                       |
| 3 (k,r)       |   |                                       |

En effet, dans une seule unité votive d' "ugukêza umuvyêyi" on remarque, généralement plusieurs types de succession de consonnes. Cette récurrence est généralisée dans presque toutes les unités votives. Ce fait n'est pas attesté dans des unités ayant un petit nombre de syllabes. En nous appuyant sur nos constatations, nous tirons une conclusion suivante :

Lorsque le proférateur d' "ugukêza umuvyêyi" compose les unités votives, il a tendance à multiplier une suite de consonnes par n.

$$n ( c_1, c_2, c_3 \dots c_n ) \quad ( 1 )$$

n est un nombre limité : même si le créateur s'attache aux sonorités, il est contraint sémantiquement. Les indices de C indiquent la place d'une consonne déterminée dans la succession.

Cependant, la multiplication d'une succession de consonnes implique la multiplication de consonnes qui la composent cette observation éclaire l'apport des fréquences des consonnes. Ainsi, les fréquences de consonnes dans un texte d' "ugukêza umuvyêyi" s'actualisent selon le modèle suivant: n.c.

---

c = consonne

n = est un nombre naturel, différent de zéro

On peut ainsi formuler la règle :

Lorsque l'auteur d' "ugukêza umuvyêyi" construit ces unités votives, il multiplie une consonne donnée par n. n est quelque peu limité en vue de donner une information claire et précise.

### 2.0.3. Conclusions sur le modèle phonémique

Sur le plan phonémique, c'est-à-dire au niveau des phonèmes primaires et des prosodèmes, nous avons pu remarquer que la construction des unités votives d' "ugukêza umuvyêyi" est hautement organisée. L'auteur favorise le retour de mêmes phonèmes (primaires et secondaires) ou de groupes de phonèmes. Cela fait que les fréquences de phonèmes dans un texte d' "ugukêza umuvyêyi " s'actualisent suivant le modèle :

n.p. (1)

De même, les groupes de phonèmes s'actualisent suivant le modèle : n (p<sub>1</sub>, p<sub>2</sub>, p<sub>3</sub>...)

La structure fondamentale de l'unité votive est la répétition. L'unité est construite sur des répétitions de types extrêmement différents. La spécialité du genre réside dans les mouvements et la cadence : l'auteur est très habile au jeu des assonances et des allitérations dont il étoffe son texte. En outre, l'accumulation de divers types de répétitions qui se superposent et s'entrecroisent dans un même passage crée chez l'auditeur une impression d'admiration joyeuse devant l'habileté du proférateur. Ainsi, dans la texture du message, toute répétition d'un phonème amorce une chaîne rythmique.

### 2.1. Le modèle syllabique

Comme nous l'avons fait pour les phonèmes, nous allons analyser, la fréquence de chaque syllabe et leur succession dans les unités votives. Ces deux faits pourront nous informer sur l'organisation syllabique.

#### 2.1.0. Fréquence des syllabes.

Les vingt-deux consonnes peuvent, chacune, se combiner aux cinq voyelles pour former cent-dix syllabes. Celles-ci sont en nombre très élevé de telle sorte qu'il serait très difficile de présenter un tableau comme c'était le cas pour les phonèmes vocaliques. En raison du grand nombre de syllabes, les fréquences ne sont pas généralement très élevées. Toutefois, l'auteur privilégié, par moments, certaines syllabes de telle manière que leur fréquence semble très significative. Montrons quelques cas les plus frappants :

- Dans V<sub>1</sub> U.v<sub>1</sub> les syllabes sa et ngwe ont une fréquence égale de 50%
- Dans V<sub>1</sub> U.v<sub>2</sub>, les syllabes ho ont une fréquence de 75% et la syllabe ra a 25% de fréquence.

---

(1) P = phonèmes

- Dans  $V_2 V.v_2$ , les syllabes ru et si ont une fréquence égale de 20%. Les six autres types (ki, ra, zi, nti,gu,ze) se partagent les 60% qui restent
- Dans  $V_2 V.v_7$ , les syllabes ca ont une fréquence de 57,1% et les trois autres types (nya,nku,ri) se partagent les 42,9% restants.
- Dans  $V_3 V.v_4$ , les syllabes sa et ga ont une fréquence égale de 25%. Les six autres types (u,mbe,nku,ru,bi,ngo) se partagent les 50% restants
- Dans  $V_4 V.v_4$ , les syllabes ru ont une fréquence de 20% alors que les syllabes bu en ont de 13,1% les dix autres types (si,mba,vu,nti,gu,twa,ra,wa,ja,tse) se partagent les 71,9% qui restent.
- Dans  $V_4 V.v_6$ , les syllabes he ont une fréquence de 40% alors que les quatre autres types (ki,ra,mva,nja) se partagent les 60% restants
- Dans  $V_5 V.v_1$ , ma a une fréquence de 50% alors que ki et ra se partagent les autres
- Dans  $V_5 V.v_4$ , les syllabes ma ont une fréquence de 22,2% et les sept autres types (si,mbi,nga,i,ni,ca,ne) se partagent les 77,8% restants
- Dans  $V_6 V.s.3$ , les syllabes ka ont une fréquence de 25% les huit autres (ki,ra,bo,zi,r,gu,cu,we) se partagent les 75%
- Dans  $V_6 V.v_9$ , ye et ke ont une fréquence égale de 33,3%, les deux autres (ki,ri) se partagent les 34,4%
- Dans  $V_6 V.v_{10}$ , sa et ga ont la même fréquence de 27,2% et ca en a de 18,1%. Les trois autres types (mba,nku,ru) se partagent les 27,5% restants
- Dans  $V_7 V.v_2$ , ka a une fréquence de 21% . Les douze autres (i,ba,ru,su,bi,ra,mwe,na,nge,ri,yo, nja) se partagent les 79% restants
- Dans  $V_7 V.v_9$  , les syllabes ra ont une fréquence de 21,4% sa et ma ont une même fréquence de 14,2% les sept autres types (ga,nta,ka,ya,shi,ha,mwe) se partagent 50,2%
- Dans  $V_8 V.v_2$ , cu a une fréquence de 23% et ga et mu en ont, chacune, de 15,3% Les six autres types (ki,ra,a,ta,ri,we) se partagent les 46,4% restants. Ceci montre que l'auteur d' "ugukêza umuvyêyi" répète sciemment certaines syllabes au détriment de certaines autres en vue d'une recherche de sonorité. Ce fait n'est pas très remarquable dans toutes les unités votives à cause du nombre élevé de syllabes Leur arrangement n'est pas aussi facile qu'on le croit parce que l'auteur se heurte en même temps, à un souci de transmettre un contenu sémantique. Avant de conclure à partir de ces exemples, nous allons d'abord analyser la suite des syllabes qui donnera des éclaircissements à propos de l'apport des fréquences des syllabes dans la constitution de la forme.

### 2.1.1. Suites des syllabes

Dans les extraits d' "ugukêza umuivyêyi", les répétitions de suites de syllabes s'observent dans la plupart des unités votives. A titre d'illustration, voici quelques exemples :

- 2 (ra,nda) dans V<sub>1</sub> U.v<sub>3</sub>                      rāndarānda nk'úrucáca
- 2 (ga,fu,ni) dans V<sub>1</sub> U.v<sub>6</sub>                      Kira agafûni k'ígucúgu; agafûni kōguhânze  
gahāngé abîwé'
  
- 2 (ka,mwe) dans V<sub>2</sub> U.v<sub>1</sub>                      vyāra bēnshi  
kamwê kamwé'
  
- 2 (mu,gi,sa) dans V<sub>2</sub> U.v<sub>4</sub>                      va mu gisáka  
ja mu gisagára
  
- 2 (ku,bo,na) dans V<sub>2</sub> U.v<sub>5</sub>                      uwakúbonanye inda  
akubonáne urugóri
  
- 2 (ku,ri) dans V<sub>2</sub> U.v<sub>6</sub>                      hakurira kurutaro  
urîrē'ku rutoke  
2 (ri,ra)                      bakunanîre kugaburira
  
- 2 (ca,ca) dans V<sub>2</sub> U.v<sub>7</sub>                      cācānya nk'úrucáca
- 2 (di,ri) dans V<sub>2</sub> U.v<sub>8</sub>                      kira diridîri
  
- 2 (ba,bi,sha)                      Kira ababîsha
- 2 (gu,ci,ri) dans V<sub>2</sub> U.v<sub>9</sub>                      ababîsha bagucîra icōbo  
Imāna ikagucîra icāzo
  
- 2 (sa,ngwe) dans V<sub>3</sub> U.v<sub>1</sub>                      sagasaga, usagámbe
- 3 (sa,ga) dans V<sub>3</sub> U.v<sub>4</sub>                      nk'úrubîngo
  
- 2 (ri,re) dans V<sub>3</sub> U.v<sub>7</sub>                      uhakurire ku rutaro  
urîré mu minwe
  
- 2 (mwa,nsi) dans V<sub>4</sub> U.v<sub>2</sub>                      Kira umwānsi
- 2 (gu,ci,ri)                      umwānsi agucîra icōbo  
Imāna ikagucîra icāzo
  
- 2 (ka,gu) dans V<sub>4</sub> U.v<sub>4</sub>                      ukó agusânze  
nikó agusîga
  
- 2 (ki,ra)                      Kira mva héhé
- 2 (he,he) dans V<sub>4</sub> U.v<sub>6</sub>                      Kira nja héhé

- 2. (ri, re, ku, ru) dans V<sub>4</sub> U.v8 : uhakurire ku rutaro  
urire ku rutoke
- 2 (ba, ga, ra) dans V<sub>4</sub> U.v10 : Bagara hakurya  
(ha, ku) mbagare hakuno  
bagara duhayé ibibōndo
- 2 (ba, na) dans V<sub>5</sub> U.v3 : bā nakuru bazōrera  
(ba, zo, re, ra) bā nyinābo, bazōrera  
bā nasēnge bazōrera
- 2 (he, ke) dans V<sub>5</sub> U.v8 : vyāra uhēke  
uhēke nēza  
uhēke abakura
- 2 (ye, be) dans V<sub>6</sub> U.v9 : Kira iyebe, yebe
- 2 (ka, mwe)  
2 (nge, ri) dans V<sub>7</sub> U.v2 : Ibaruka; subira  
kamwē kamwē  
ka nangeri  
nger(e) iyō nja
- 2 (di, ri, di, ri) dans V<sub>7</sub> U.v6 : Kira diridiri  
diridiri umwāna w'uwūndi
- 2 (ru, go, ri) dans V<sub>7</sub> U.v7 : tega urugori  
urugori rw'ākēmo
- 2 (ma, nga) dans V<sub>7</sub> U.v10 : Kira imānga  
Imānga bāgutegūriye
- 2 (ba, ko) dans V<sub>8</sub> U.v1 : ahó bakoraniye  
bakora ishano
- 2 (ga, cu, mu) dans V<sub>8</sub> U.v2 : Kira agacumu  
agacumu utācuriwe
- 2 (ka, be, zi) dans V<sub>8</sub> U.v3 : Kira akabēzi  
akabēzi utācuriwe
- 2 (bi, gi, ri) dans V<sub>8</sub> U.v5 : Kira Bigiriti  
bigiriti umwāna w'uwūndi
- 2 (a, ra, ga) dans V<sub>8</sub> U.v6 : uwānka umuvelyēyi ntākarambe  
aragakubitwa n'īnkuba  
aragakomorwa n'īnkōma

Dans ces textes d' "ugukēza umuvelyēyi", on observe plusieurs types de répétitions  
\* Les répétitions en rapport avec les répétitions des mots correspondants (1)  
V1 U.v6, V3 U.v1

(1) On peut l'observer dans les exemples précédents

$V_5$  U.v.3 ,  $V_7$  U.v6 ,  $V_8$  U.v3.

\* Les répétitions consécutives au redoublement des radicaux telles que  $V_1$  U.V.3,  $V_6$  U.v.9 ,  $V_7$  U.v6.

\* Les répétitions de successions déterminées des syllabes. C'est le cas de  $V_2$  U.v.4 ,  $V_3$  U.v.7 ,  $V_4$  U.v8 ...

Ainsi, l'auteur met en jeu tout ce qui plaît. Il compose son texte en reproduisant le beau par des sons harmonieusement rythmés pour le rendre plus aisé à retenir. Ce souci de rythme, de la cadence dans les unités votives est cause d'une multitude de répétitions de syllabes et de groupements de syllabes qui font d'un texte autre chose qu'un simple discours. C'est pourquoi l'auteur d' "ugukêza umuvyêyi" reprend, à un moment donné, un type donné de suite de syllabes lorsqu'il construit ses unités votives. Mais, la reprise de suites de syllabes ne se rencontre pas à des intervalles réguliers.

Après avoir bien observé les différentes versions du genre, nous constatons que les successions de syllabes s'actualisent suivant le modèle :

$$n ( s_1, s_2, s_3 \dots s_z ) (1).$$

Le proférateur d' "ugukêza umuvyêyi" multiplie une succession donnée par n. Ce dernier est variable selon le type de groupement de syllabes. Il est limité par le désir de communiquer un contenu sémantique.

La récurrence de suite de syllabes implique la récurrence de syllabes qui la composent. Cette idée, jointe à notre constatation à propos des fréquences de syllabes nous permet de tirer une conclusion. En effet, le désir de multiplier certaines syllabes au détriment des autres apparaît dans les textes d' "ugukêza umuvyêyi". Les fréquences des syllabes sont générées à partir de ce modèle : n.s.

Ainsi, la règle peut être exprimée en ces termes : Lorsqu'il construit ses unités votives l'auteur d' "ugukêza umuvyêyi" multiplie par n une syllabe donnée. n est limité en raison des contraintes sémantiques.

---

S = syllabe



## 2.2. La récurrence des mots

Tout comme nous l'avons fait pour les phonèmes et les syllabes, il y a lieu de nous demander s'il est vraiment nécessaire et indispensable d'observer la fréquence des mots ainsi que leur succession dans les textes d' "ugukêza umuvyêyi".

A cause du nombre infini des mots, la présentation des fréquences des mots dans un tableau est impossible. Certes, le calcul de ces fréquences serait peu significatif au point de vue formel. La succession des mots n'est pas facilement observable lorsqu'on regarde les différentes versions. Ceci rend la recherche des successions des mots très peu significative au plan formel. Néanmoins, nous analyserons les mots dans les textes. Il s'agira de voir si leurs répétitions jouent un rôle quelconque dans l'organisation de ces mêmes textes.

Nous observons quelques faits essentiels :

- La répétition des mots est très remarquable dans les extraits d' "ugukêza umuvyêyi". Cependant, la répétition se présente sous deux formes :  
d'un côté, les mots sont repris dans leur entièreté. Ce fait est général si on observe les unités votives.

2 x agafûni dans V<sub>1</sub> U.v<sub>6</sub>

2 x kamwé dans V<sub>2</sub> U.v<sub>1</sub>

2 x ababîsha dans V<sub>2</sub> U.v<sub>1</sub>

2 x sângwé dans V<sub>3</sub> U.v<sub>1</sub>

2 x umwânsi dans V<sub>4</sub> U.v<sub>2</sub>

2 x kirá

2 x hêhé dans V<sub>4</sub> U.v<sub>6</sub>

2 x bagara dans V<sub>4</sub> U.v<sub>10</sub>

3 x bazōrera dans V<sub>5</sub> U.v<sub>3</sub>

3 x uhêké dans V<sub>5</sub> U.v<sub>8</sub>

2 x diridiri dans V<sub>7</sub> U.v<sub>6</sub>

2 x urugóri dans V<sub>7</sub> U.v<sub>7</sub>

2 x imānga dans V<sub>7</sub> U.v<sub>10</sub>

2 x agacumu dans V<sub>8</sub> U.v<sub>2</sub>

2 x akabêzi dans V<sub>8</sub> U.v<sub>3</sub>

2 x Bigiriti dans V<sub>8</sub> U.v<sub>5</sub>

De l'autre, on observe les mots de même famille dans une même unité votive. Le radical est identique; cependant la forme grammaticale n'est pas toujours la même. Citons certains cas :

- Kaguhānze                      dans V<sub>1</sub> U.v4  
  gohāngé
- ūkwānka                      dans V<sub>1</sub> U.v5  
  arakānka
- Rusīzi                        dans V<sub>1</sub> U.v10  
  ntirūgusīze
- Kadasema                    dans V<sub>2</sub> U.v1  
  ntigāseme
- Karimé                        dans V<sub>2</sub> U.v3  
  ntikākurime
- Uwakūbonanye                dans V<sub>2</sub> U.v5  
  akubonāne
- cācānya                      dans V<sub>2</sub> U.v7  
  urucāca
- Bagacīra                      dans V<sub>2</sub> U.v9  
  ikagucīra
- Bagara                        dans V<sub>4</sub> U.v10  
  mbagāre
- Vyāra                         dans V<sub>5</sub> U.v5  
  uvyāje
- Nangeri                      dans V<sub>7</sub> U.v2  
  ngere
- Bakorāniye                  dans V<sub>8</sub> U.v1  
  bakora
- Ibirāma                        dans V<sub>8</sub> U.v9  
  uramūrire

- La répétition reprend le même mot ou la même forme grammaticale aux endroits où ils ressortissent le plus, surtout au commencement ou à la fin des énoncés des unités votives. Illustrons cela par des exemples :

\* Kira akabêzi  
akabêzi utăcuriwe

\* Kira agacúmu  
agacúmu utăcuriwe

\* Kira kubăgwa  
ntiwari imbăgwa

\* Sîmba imānga  
imānga băgutegūriye

\* Kira agafūni k'igicúgu  
agafūni kōguhănze  
gahāngé abāndi

\* Vyāra uhêké  
uhêké ibirama  
uramūrire Uburūndi

\* Căcānya  
nk' urucăca

\* Ūkwānka ntăkarāmbē  
arakānka n' ūwīwe

\* Vyāra bēnshi  
kamwē kamwē  
kadasemá sé  
ntigáseme nyina

\* Kira Rusīzi  
ntirúgusīze

On répète les mêmes termes pour appuyer fortement sur une idée. L'effet peut en être plaisant ou pittoresque ou pathétique.

Dans l' "ugukêza umuvyêyi" ce désir de répéter le même mot ou d'augmenter, tout au moins, les mots au même radical est très remarquable.

On peut donc généraliser en disant que les reprises des mots s'organisent selon ce modèle : n.M. (1).

C'est dire que le proférateur de "ugukêza umuvyêyi", quand il crée les unités votives, tend à multiplier par n un mot donné ou un radical. Cependant, n est un nombre limité par le souci de transmettre le sens.

Dans la même ordre d'idée, on remarque qu'à chaque énoncé, la mère répond, chaque fois, par le terme "twëse" "nous tous". La récurrence de ce mot ne semble pas gratuite. C'est pour cela que ce terme va être l'objet de réflexion.

### 2.3. La fonction de twëse

Chaque énoncé-prononcé par la visiteuse appelle en écho un terme que la mère se contente de répéter. "Twëse" ("nous tous") surgissant sans rapport avec le reste de l'unité votive, puis repris plusieurs fois par unité paraît d'abord gratuit, mais peu à peu on s'aperçoit qu'il constitue un élément capital du texte en constituant un plan de signification.

Techniquement, ce mot récurrent qui constitue le refrain découpe le texte en sous-unités pour des besoins rythmiques. Ce refrain est constant et distribué à intervalles plus ou moins réguliers. La répétition, en ce sens, donne au texte une force et un rythme. Et de la sorte, elle procure un plaisir au public y assistant.

---

(1) M = mot

Quant à l'effet sémantique produit, ce refrain "twëse" (nous tous) introduit dans le scénario ambiant un élément nouveau, étant donné qu'il est réduit à un mot évocateur. Ce terme est composé du pronom tu - é -, pronom allocutif bref et du lexème - se.

A travers ce terme, la mère veut partager la joie et le bonheur avec les autres. Tous les souhaits qu'on adresse à la mère ne sont significatifs que s'ils sont partagés avec tous les membres de la communauté.

A ce propos, voici les explications recueillies auprès de nos informatrices :

- "uwo muvyeyi yifuza ko' bokira böse, ntabifuriza inabi kandi ari abagenzi biwe Yifuza ko' na bo' bogira iteka n'itekane" (1)

" La mère veut que tous soient saufs; elle ne leur souhaite pas du mal alors que ce sont ses amis. Elle leur souhaite de vivre dans la sécurité".

- "Ni twëse kuko' akize, twëse tuba dukize, umuryango wose " (2)

" C'est nous tous parce que si elle échappe à la mort, toute la famille est épargnée ".

- "Ako kajambo gasigura ngo twëse tugwire " (3)

" Ce terme veut renseigner le souhait de nous multiplier tous ".

- " Gasigura ngo tuzerwe twëse, aba ari mu bakunzi; na yo' abatamukunda bo' baranyikwa (4)

" Ce terme signifie: nous sommes tous contents. Elle est parmi les amis; les ennemis, quant à eux sont mécontents. "

---

(1) NDIKUBWÄYO Rénata, Enquête orales, BUKÉYE, Gahāga, le 10/4/1987

(2) KABÉREKÁ Adélaïde, CĀNKUZO (Mugózi), Le 28/12/1986

(Enquêtes orales)

(3) NDARUSĀNZE Judith, Enquêtes orales, Mugózi, le 28/12/1986

(4) MISĀGO Bernadette, Enquêtes orales, Mugózi, Le 28/12/1986.

"Ni twese nyene, kuko umuvyeyi aba yakize tugaca tunezera twese. Iyo uwawe akize umuryango wose icyo ugera bati; umuvyeyi wacu yakize, none na twe turakize"(1)

" C'est certainement nous tous parce que une mère a accouché et à l'instant même nous éprouvons de la joie. Quant le tien accouche, toute la famille dit : notre mère a été sauvée, par conséquent nous sommes, nous aussi, sauvés."

A partir de ces quelques témoignages, l'idée de solidarité avec toute la communauté est ressentie. Aussi, ce terme est un signe évident que la mère est contente et qu'elle accepte sincèrement les vœux qu'on lui adresse. Écoutons encore une fois nous informatrices :

- "Harya aguma yitabira, na we ni ugushima " (2)

" Là où elle répond régulièrement, c'est, pour elle, une façon d'approuver "

- " Harya yishura ngo twese ni ikinzere aba yerekanye kuko abonakize ka gafuni, akize ya munga, eka akize vyose " (3)

" Là où elle répond chaque fois "nous toutes"

c'est une façon d'exprimer la joie parce qu'elle vient d'échapper à tous les risques."

"Uramubwira uti: "Kira imanga", na we akitabira, akavyemera"

(1) GASONI Thérèse, Enquêtes orales, CANKUZO (KAMUNA), le 4/1/1987

(2) DOGOMBWA Marguerite, Enquêtes orales, CANKUZO (KAMUNA), le 4/1/1987

(3) BARARUSESA Véronique, Enquêtes orales, CANKUZO (KAMUNA), le 27/12/1986

- " Uramúbwira uti : "Kira imānga", na wé akītabīra, akavyēmera" (1)  
" tu lui dis : "Sois délivrée de l'abīme" et quant à elle, elle répond, elle donne son consentement"
- " yarēmera iyo ndamukanyo, akānēzērwa kuko' nya mugēzi ajé kumurāba ko' yakize' " (2)  
" elle acceptait cette salutation, et elle était contente puisqu'une amie vient à cette heureuse occasion "
- " ubōnye mugēnzāwe arīko aragúkēza, uramwīshura kuko' unēzéréwe ico gihe " (3)  
" si une amie est en train de te féliciter, tu lui réponds parce que, à ce moment, tu es joyeuse".

On observe donc que la diseuse d' "ugukēza umuvyēyi" parle non seulement pour exprimer ce qu'elle a dans l'esprit, c'est-à-dire ce qui est proprement sa pensée, mais aussi pour traduire son émotion et pour susciter celle de la mère. Pour qu'il y ait un véritable partage du message, celle-ci doit, à son tour, participer à cet échange. Et c'est l'avis des informatrices :

- " Kugira akwēreke ko' ahimbāwe, arakwīshura ati "twēse" (4)
- " Elle te répond par "nous toutes", pour te montrer qu'elle est contente"
- " Oya data aragushimira nā we ko' uvuzé nēza' (5)  
" Elle te remercie puisque tu a dit vrai "

---

(1) MAHWĒRÁ Véronique, Enquêtes orales, CĀNKUZO, KAMŪNA, Le 3-1-1987

(2) NTIRWŌNZÁ Marguerite, Enquêtes orales, CĀNKUZO, KAMŪNA, Le 3-1-1987

(3) FYĪRŌKO Bernadette, Enquêtes orales, GISAGĀRA, MUGĀNZA, Le 12-4-1987

(4) BARARUSĒSA Véronique, E.O., KAMŪNA, le 27-12-1986

(5) KABĒREKÁ Adélaïde, E.O., MUGŌZI, le 18-12-1986

La mère ne doit pas écouter son amie en observatrice passive, ce serait décourageant, car la diseuse des souhaits a besoin d'un encouragement de la part de son interlocutrice. En effet, dans l' "ugukêza umuvyêyi"

" l'émetteur et le récepteur sont liés par une nécessité d'échange verbal mutuel. Ne pas s'y soumettre de la part des interlocuteurs revient à adopter un comportement asocial " (1)

La mère répond à son amie, sinon elle manquerait au principe, cela n'est pas apprécié par la communauté. Voici ce qu'en disent les informatrices.

- " atîtabîriye yôba atâ rukûndo afitiye abo bavyêyi, n'ûriko' aramûkêza yôca yînumira " (2)

" Au cas où elle ne répondrait pas, c'est signe qu'elle/<sup>ne</sup>témoigne pas d'attachement à ces mères. Même celle qui est en train de lui adresser ces vœux se tairait à l'instant."

- Atânyishûje nômenya ko' na wé ari' ako' anyiyumvîrako', ko' yîbâza ko' naje' kumwîcira uwô Imâna yamûhaye (3)

Si jamais elle ne me répond pas, je saurais que ma présence n'est pas appréciée, qu'elle pense que je suis venue tuer son enfant.

- " Atîshûye bôbibona nâbi', kândi ikiyâgo ntîcôryôha " (4)

" Au cas où elle ne répondait pas, elle ne serait pas bien vue, aussi l'entretien ne serait intéressant ".

---

(1) HOUIS, " Pour une taxonomie des textes en ovalité" in Afrique et langage n°10, 1978, P.9.

(2) FYÏRÔKO, Bernadette, E.O, GISAGARA, Muganza, le 22-04-1987 "

(3) NCÏMBÏGIRI, Isabelle, E.O, GISAGARA, Muganza, le 22-04-1987

(4) NDIKUBWÂYO , Rénata, E.O, BUKÊYE, Gahaga, le 10-04-1987



- " Oya nyābuna, atákwishuye we wōryōherwa ! uba ugīye kumurāba na we' atagukéneye" (1)  
" nullement, serais-tu enchantée si elle ne te répond pas ?  
On dirait que tu es allée la voir alors qu'elle n'a pas besoin de toi "

- Arītabīra nyābuna. Atákwishuye, uba ubígiriye ūkwānka, uba ubígiriye ūtabishāka" (2)  
" Elle doit répondre, sinon tu félicites celle qui te hait, celle qui ne veut pas de ces vœux"

-"Eka namba sínshobóra kuryōherwa atānyishúye .  
Igitúma ntashobóra kuryōherwá, ntābá yāshīmye ko'ndamukéza" (3)

" Aucunément, je ne serais pas contente si elle ne me répond pas parce qu'elle n'aurait pas voulu que je la félicite".

Le dialogue est donc obligatoire. Lorsque la visiteuse décide de communiquer une information, elle s'attend à une certaine réaction de la part de la mère. Cette réaction doit lui être perceptible si elle veut continuer à communiquer adéquatement. La qualité d'une communication peut être mesurée par l'efficacité et la simultanéité du <sup>feed-back</sup> de la mère, car ce <sup>feed-back</sup> permet à la diseuse de comparer l'effet obtenu par la communication avec l'effet qu'elle désire obtenir. Cette comparaison lui permet de vérifier la valeur de sa communication.

- 
- (1) KABÉREKA, Adélaïde, E.O., Cānkuzo, Mugózi, le 28-04-1987  
(2) MISÁGO, Bernadette, E.O., Cānkuzo, Mugózi, le 28-04-1987  
(3) GASONI, Thérèse, E.O., Cānkuzo, Kamuna, le 04-01-1987.

#### 2.4. LE MODELE DES RECURRENCES DES UNITES VOTIVES

La structure fondamentale d'"ugukêza umuvyêyi" est un dialogue explicite entre deux partenaires. Le premier émet des souhaits et le deuxième les accueille en répondant chaque fois par twêse "nous tous". Chaque souhait constitue un tout indépendant qu'on peut placer n'importe où on veut. Les unités votives ne suivent pas un ordre déterminé. Les changements sont observables quand on analyse deux textes proférés par un même individu ou par deux personnes. Le choix des unités est donc libre; leur place est interchangeable.

Une unité votive peut être un constituant verbal ( $V_1$  U.V.1) mais en général c'est un énoncé ( $V_3$  U.V.3). Cependant, cet énoncé peut être simple ( $V_4$  U.V.) ou complexe ( $V_5$  U.V.8). Aussi, l'unité votive peut être courte ( $V_7$  U.V.1) comme elle peut être longue ( $V_2$  U.V.6). En réalité, la forme des unités votives dépend de l'imagination et de la maîtrise de techniques précises de la part de l'exécutant. Le texte est ainsi formé par une succession des unités votives qui ne suivent pas un ordre précis au cours de différentes proférations. Cette suite des unités votives peut être représentée par ce modèle : U.  $V_1$  U.V.3... U.V.2.

Cela veut dire que le proférateur d'"ugukêza umuvyêyi" range les unités votives les unes après les autres, sans un ordre quelconque.

Certes, les unités votives d'"ugukêza umuvyêyi" sont proférées d'une manière particulière et spécifique. D'une manière générale, une unité votive n'est pas proférée en une seule fois. En effet, une unité est subdivisée en de petites sous-unités. Le diseur profère une première sous-unité et s'arrête. A ce moment la mère répond par "twêse" (nous tous) en s'adaptant toujours au rythme de son partenaire. Puis, le premier locuteur continue en proférant une sous-unité suivante et la mère répète le même terme. On procède de la même manière jusqu'à la fin de l'unité votive et on profère, par la suite, l'unité suivante. Toutefois, ceci ne concerne pas de très courtes unités.

Avant d'observer la forme du contenu, montrons d'abord si le genre "ugukêza umuvyêyi" est un tout organisé dans la langue, s'il peut se définir comme un signe linguistique et s'il obéit à des règles, à des structures bien précises.

#### 2.5. LE MODELE D'ORGANISATION SYNTAXIQUE

Au cours de cette analyse, nous allons distinguer les unités votives constituées par un seul énoncé et d'autres constituées par une succession d'énoncés.

Pour être plus précis, il s'agit de l'énoncé à une proposition puis de l'énoncé caractérisé par une séquence de proposition.

#### 2.5.0. L'ENONCE A UNE PROPOSITION

Il s'agit de voir comment le sens s'organise dans le cadre d'une proposition à partir des verbes et des nominaux. La plupart des unités votives recueillies se présentent sous forme d'énoncé verbal : la fonction central est assumée par le verbe.

En général, ces souhaits adressés à la mère sont traduits par l'impératif.

|            |                        |   |                                  |
|------------|------------------------|---|----------------------------------|
| Exemples : | <u>Kira</u>            | : | "Sois sauvée"                    |
|            | <u>Ibaruka</u>         | : | "Aies des enfants"               |
|            | <u>Vyāra</u> bēnshi    | : | "Enfantes plusieurs enfants"     |
|            | <u>Kira</u> iyébēvébe  | : | "Sois épargnée de l'instabilité" |
|            | <u>Gira</u> umugabo    | : | "Aies un mari"                   |
|            | <u>Gira</u> inká       | : | "Aies des vaches"                |
|            | <u>Vugirwa</u> impĩndu | : | "Sois acclamée"                  |

Dans ces énoncés, nous avons un constituant verbal en fonction de prédicat suivi parfois d'un constituant nominal, en fonction d'objet. L'impératif, étant le plus utilisé dans ces unités votives, on déduit qu'il traduit mieux les souhaits. Cependant, le contexte dans lequel une parole est prononcé mérite une attention particulière. L'impératif peut être : "un ordre, une permission, une demande, un désir, une supplication, une suggestion, une recommandation, un avertissement,..." [1].

Le contexte peut donc modifier la façon dont nous comprenons une parole. Aussi nous rejoignons NTAHOKAJÁ qui dit que :

*"Ce mode sert à marquer qu'une action est l'objet de notre volonté ou de notre désir" [2].*

A part l'impératif, certains souhaits sont exprimés par le subjonctif qui, lui aussi, est "un moyen d'expression indirecte de la volonté" (3).

Exemples :

|                   |   |                                     |
|-------------------|---|-------------------------------------|
| - Ni wōnkwé       | : | "Que tu aies à allaiter"            |
| - Uzōmpé kamwé    | : | "Que tu puisses me donner un"       |
| - Urīré ku rutoke | : | "Que tu manges une petite quantité" |

---

(1) AUSTIN, J.L., Quand dire, c'est faire, Seuil, Paris, 1970, 184 p., p. 96.

(2) NTAHOKAJÁ, J.B., Op. cit., 1960, p. 73.

(3) Ibidem.

La structure de l'énoncé traduit par le subjonctif se présente avec le pronom sujet, un constituant verbal et la plupart des cas avec un terme en expansion : un objet, un circonstant. Le constituant verbal peut être suivi d'un syntagme nominal; celui-ci étant une association de constituants syntaxiques dont l'un est le centre de syntagme et l'autre l'expansion. Cependant, il existe deux types de syntagmes : les syntagmes de détermination dans lesquels l'un des constituants est déterminé par un autre constituant et les syntagmes où les constituants sont dans une relation de distribution, de coordination ou d'opposition.

Essayons de voir comment ces différents types se présentent dans les textes d'"ugukêza umuvyêyi".

#### 2.5.0.0. UN SYNTAGME COMPLETIF

Il s'agit d'"une association de deux noms dont l'un, en expansion secondaire, est le déterminant de l'autre, le déterminé" (1).

Exemples (2)

- Kira inkumukumu z'ábakêba' : "Sois épargnée de méchants regards discrets des rivales"
- Kira akaguri k'ábakěcuru : "Sois délivrée du petit groupe de vieilles femmes"
- Tega urugóri rw'ákémo : "Aies une belle couronne de maternité"
- Kira akagórōba ka mĩnsi yöse : "Sois épargnée des départs de chaque soir"
- Kira amagánya yó mu mutwēzi : "Sois délivrée des soucis de l'aube"
- Sagarara nk'úrubĩngo rwó mw'ítōngo : "Etends-toi comme le roseau du terrain"
- On a: inkumukumu z' ábakêba'  
           Déterminé            Déterminant

Le syntagme complétif est donc composé d'un déterminé (De) assumé par un nom (N), d'un déterminé apposé (Dé) assumé par un pronom en accord de classe avec le nom déterminé et associé au morphème connectif /-a / ou /-o / et d'un déterminant (Dt) assumé par un nom.

Ainsi on a :  $\frac{N}{De} \quad \frac{Pr/-a/}{Dé} \quad \frac{N}{Dt}$

akaguri      k'      ábakěcuru  
 De            Dé            Dt

(1) HOUIS, M., "Plan de description systématique des langues négro-africaines" in Afrique et Langage n° 7, p. 33.

(2) Les syntagmes complétifs sous soulignés par une barre

Akaguri est un nom en fonction de déterminé; k (a) est un pronom en accord avec akaguri et est en fonction de déterminé apposé.

Enfin, abakécuru est un nom en fonction de déterminant.

#### 2.5.0.1. UN SYNTAGME COORDINATIF

Dans les unités votives, les noms coordonnés sont associés par un morphème relateur na qui a une valeur associative.

Exemples (1)

Vvāra Mibūro na Mīsāgo : "Aies Miburo et Misago"

Kira izūba n'irūngu : "Sois épargnée du soleil et de la solitude"

Kira kugwa n'úkuvúnika : "Sois préservée de tomber et de te casser"

#### 2.5.0.2. UN SYNTAGME APPOSITIF

Un seul cas a été relevé

Kira Diridiri, umwāna w'úwūndi

↓                      ↓  
Apposant              Apposé

La succession de ces constituants nominaux est immédiate. Le constituant apposé vient déterminer le constituant apposant.

L'énoncé verbal dans ces souhaits peut être complexe et s'organise en une séquence de propositions.

#### 2.5.1. SEQUENCES DE PROPOSITIONS

Une séquence de propositions est "un énoncé complexe réductible lui-même à certains types de structures syntagmatiques" (2). On distingue des propositions en syndèse et des propositions en asyndèse.

Dans les séquences syndétiques "il apparaît un morphème qui marque qu'une proposition est associée à une autre dans une relation de dépendance grammaticale" (3).

Aucun cas de ce genre n'a été relevé dans les unités votives.

Par contre, dans la séquence asyndétique, "aucune des propositions n'est marquée par un morphème propre à la séquence comme telle. Il y a succession pure et simple de deux propositions" (4).

---

(1) Les syntagmes coordinatifs sont soulignés par une barre

(2) HOUIS, M., art. cité in Afrique et langage n° 7, p. 59

(3) Ibidem

(4) Ibidem

Exemples :

- Vyāra imfúra ubuheta bwikina mū nda  
P<sub>1</sub> (1) P<sub>2</sub>

"Allaite l'ainé, alors que le cadet joue dans ton sein"

- Sēha uzána ntā mahwá ariho bā nakúru bazōrera  
P<sub>1</sub> P<sub>2</sub> P<sub>3</sub> P<sub>4</sub>

"Apporte à plusieurs reprises parce qu'il n'y a aucun obstacle; leurs grand-mères éduqueront (ces enfants)"

- Kira umwāna w'úwūndi ubukéne agusānganye ni bwo' agusigárana  
P<sub>1</sub> P<sub>2</sub> P<sub>3</sub>

"Sois épargnée d'avoir besoin des services d'un enfant qui n'est pas le tien, le besoin dans lequel il te trouve, est le même dans lequel il te quitte".

○ - Kira abakēcuru ni bó bākīra  
P<sub>1</sub> P<sub>2</sub>

"Remets-toi de vieilles femmes; ce sont elles qui aident une femme en couches"

Dans ces exemples, il n'y a aucun morphème de syndèse. C'est uniquement une suite de propositions. Cependant, on trouve fréquemment une séquence de propositions dont la première est à l'impératif, alors que la (ou les) propositions suivantes ont le subjonctif affirmatif.

Donnons quelques exemples :

- Sēra ku giseke, uhakúrire ku rutaro, urīré'ku rutoke  
P. imp. (2) P. Subj. (3) P subj.

- Vyāra hēnshi uzōmpé kamwé  
P. imp. P. subj.

- Vyāra .. mvyiné  
P. imp. P. subj.

- Vyāra uhēké  
P. imp. P. subj.

Joint asyndétiquement à un impératif, la forme subjonctive est une démarcation de celui-ci. Pour le sens, elle continue le premier verbe de sorte que l'ensemble constitue une suite d'instructions, de souhaits.

---

(1) P. = proposition

(2) P. imp. = proposition à l'impératif

(3) P. subj. = proposition au subjonctif

A partir de ces quelques exemples, nous remarquons que l'organisation syntaxique d'une unité votive suit un modèle que voici :

$$P_1 [P_2 P_3 \dots P_Z] \quad (1)$$

On peut formuler la règle de la manière suivante :

Une unité votive d'"ugukêza umvyêyi" est formée par une seule proposition ou par plusieurs propositions en asyndèse.

## 2.6. LA FORME DU CONTENU

Nous reconnaissons que tout message possède une double forme, c'est dire qu'à la forme de l'expression correspond une forme du contenu.

Dans ce paragraphe, nous essayerons d'identifier l'organisation spécifique du contenu sémantique des textes d'"ugukêza umvyêyi". Afin de mieux découvrir le principe guidant cette organisation, nous nous baserons sur le contenu des textes, mais sans entrer en profondeur parce que ce n'est pas notre objectif. Ainsi la thématique apparaît comme une étude de la forme du contenu en fonction des mots et images dans lesquels s'expriment ces contenus. Voyons d'abord cette forme en fonction des images.

---

(1) Ces constituants entre crochets montrent leur caractère d'expansion et la possibilité.

## 2.6.0. ANALYSE STYLISTIQUE D'UGUKÊZA UMUVYËYI

Un texte ou une oeuvre littéraire a une forme particulière, une spécificité qui constitue le style. Et au seul niveau de la structure interne du texte, le style

*"définit la forme spécifique du discours et il y a une forme des signes linguistiques et une forme des idées que ces signes expriment; et enfin une forme de la relation entre signifiants et signifiés" [1].*

Le choix générateur du style est déterminé par le contenu du discours, par le locuteur et par la destination de message. Par ce fait, la littérature constitue un mode particulier de la communication linguistique. Ce style ne s'observe qu'en discours et l'étude n'est finalement qu'une analyse de la forme spécifique du texte. Selon Riffaterre, Levin et Ruvet :

*"Le style est défini par la structure du message, c'est-à-dire par le réseau des relations entre mots, constructions, figures... à l'intérieur du texte" (2).*

Pour eux, le fait de style ne repose pas sur des valeurs qu'un mot pourrait avoir a priori dans la langue mais sur la place de ce mot dans le texte.

Généralement, l'analyse stylistique permet d'exploiter le fond par la forme du texte oral. C'est dans cet optique que COHEN dit que :

*"la forme (du contenu) c'est le style" (3).*

et plus loin il ajoute que :

*"toute figure est une forme" (4)*

---

(1) GUIRAUD, P., Op. cit., p. 14

(2) Idem, p. 46.

(3) COHEN, J., Op. cit., p. 35

(4) COHEN, J., Op. cit., p. 49.



"Ugukêza umuvyêyi" a un style imagé qui maintient constante l'attention de l'auditeur et lui suggère le plus vite/l'idée qu'on veut lui faire comprendre. Ainsi, celui qui félicite la mère recourt à divers procédés pour rendre sa pensée plus belle et plus frappante, à savoir les figures de style. Elles sont définies comme :

*"les traits, les formes ou les tons plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune" (1).*

Les figures de style sont des éléments essentiels. Ce sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires : ce sont des écarts du langage. A ce sujet, Riffaterre a ajouté des précisions :

*"d'une part, les faits stylistiques ne peuvent être appréhendés que dans le langage, puisqu'il est leur véhicule; d'autre part, il faut bien qu'ils aient un caractère spécifique, sinon on ne pourrait les distinguer des faits linguistiques".(2)*

Dès lors, il s'agit de déterminer ce caractère spécifique, (voir comment ils sont le reflet de la pensée et comment ils donnent à l'idée une valeur particulière, bien que s'écartant de l'expression ordinaire.

L'interprète a le souci de produire du beau pour son public. En effet, son style est le résultat d'une certaine sensibilité au génie de la langue. Et pour qu'une oeuvre soit jugée belle, la maîtrise des moyens d'expressions et le talent propre à l'interprète sont indispensables.

Nous nous proposons d'analyser les figures de style les plus utilisées dans les textes d'"ugukêza umuvyêyi : la comparaison, la métaphore, la métonymie, l'antithèse, le parallélisme, l'anaphore, les répétitions et les allitérations.

#### 2.6.0.0. LA COMPARAISON

La poésie prend conscience des rapports qui existent entre les choses, rapports que nous n'avions pas remarqués ou que nous n'avions pas trouvés au départ intéressants.

---

(1) FONTANIER, P. Cité par POTTIER, B., Op. cit. p. 263.

(2) RIFFATERRE, M., Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1975, p. 28.

Ainsi, l'auteur d'"ugukêza umuvyêyi" se sert constamment de comparaison pour marquer plus fortement son émotion, sa joie. A titre d'illustration, il dit à la mère :

- Cācānya nk'urucāca : "multiplie-toi rapidement comme le cynodon doctylon"
- Vyāra nk'īnkīma : "enfante comme le singe doré"
- Sagarara nk'urubīngo : "Etends-toi comme le roseau"
- Ucūtse nk'īnkēnde : "Et sèvre comme le cucopithèque"
- Rāndarānda nk'umutānga : "Etends-toi comme le lagenaria rufa"

Dans ces quelques exemples, une seule idée revient à maintes reprises : avoir beaucoup d'enfants. Cette idée est exprimée surtout par les comparants utilisés. Il s'agit de urucāca, urubīngo, umutānga, inkīma, inkēnde.

En effet "urucāca" est une herbe rampante pouvant s'étendre en quelques temps sur un vaste terrain, "urubīngo" et "umutānga" sont des plantes qui se reproduisent très rapidement et de façon intense.

En exprimant ces souhaits à la mère, on lui souhaite qu'elle s'étende comme ces herbes, qu'elle s'élargisse jusqu'aux horizons à la manière de ces plantes.

C'est la même idée qui est contenue dans les expressions "inkīma" et "inkēnde".

On compare la fécondité de la femme à celle de deux singes d'espèces différentes.

"Inkīma" est renommé pour sa capacité de mettre bas beaucoup de petits singes en une fois alors que "inkēnde" est reconnu pour le sevrage de ses petits après un laps de temps très court. En conséquence, ils mettent bas beaucoup de petits singes en très peu de temps. C'est pour cela qu'on souhaite à la mère de ne jamais tarder à mettre au monde afin d'avoir beaucoup d'enfants.

- Ba rurāngīranwa

- Komerwa amashī nka Karyēnda na Rukīnzo

"Sois réputée

Sois hautement considérée comme Karyēnda et Rukīnzo".

En effet, Karyēnda (1) était un tambour dynastique, l'emblème du pouvoir. Il avait son propre troupeau. Aussi il recevait de la main du roi des dons en bétail et de la main du peuple, une fois l'année lors de l'Umuganuro, des touffes d'herbe en hommage respectueux et des applaudissements de louange. On lui sacrifiait pendant cette fête de semailles, trente taurillons dont trois ou quatre étaient destinés aux auspices pour connaître l'état de santé du souverain et la fécondité du pays. Karyēnda avait des tambours plus petits, ses princes, qui l'accompagnaient. "Rukīnzo" (2) était un tambour associé à Karyēnda. Il était toujours accompagné d'un taureau royal "Muhabura" qui lui-même suivait le roi dans tous ses déplacements.

---

(1) Cfr. RODEGEM, F.M., Dictionnaire Rundi-Français, Tervuren, 1970, p. 227.

(2) Idem, p. 227.

La fécondité donne donc bonheur et réputation à la mère. Celle-ci acquiert la plus haute considération, celle vouée à Karyēnda et Rukīnzo, tambours vénérés depuis longtemps au Burundi. Par cette comparaison, on lui souhaite une très grande considération sociale qui, dans la mentalité des Barundi, est liée au nombre d'enfants.

Qu'une comparaison soit simple ou complexe, sa fonction première est de rapprocher deux objets, de les placer côte à côte de telle sorte qu'ils s'éclaircissent mutuellement, et par là nous aident à mieux les comprendre. Ce rapprochement n'est fructueux que s'il apparaît entre ces objets une similitude.

Toute comparaison comprend trois éléments : l'énoncé d'une chose réelle, celui d'une chose figurée et un terme, les réunissant, qui signale le rapprochement que l'esprit opère entre elles.

Un autre moyen d'obtenir ce résultat est la métaphore.

#### 2.6.0.1. LA METAPHORE

Selon Fontanier, la métaphore fait partie des processus de détournement du sens propre des mots vers le sens figuré, c'est-à-dire les tropes qui consistent à :

*"présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun lien que celui d'une certaine conformité ou analogie" [1].*

En d'autres mots, la métaphore se présente comme :

*"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" [2].*

Elle a une fonction d'instruire par un rapprochement soudain entre deux choses qui semblaient éloignées. Les exemples suivants le témoignent bien :

---

(1) POTTIER, B., Op. cit., p. 264 citant Fontanier (P)

(2) DUMARSAIS, Cité par LE GUERN, (M), Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Larousse, Paris, 1973, p. 11.

- Va mu gisáka "quitte le buisson  
ja mu gisagára c'abavyéyi vas dans l'agglomération des mères"

L'idée rendue dans ces souhaits est celle d'une promotion sociale. Igisáka (buisson) et igisagára (agglomération) sont des métaphores. Le buisson représente la situation de la femme avant d'être mère. Elle fuyait aux yeux des autres mères. Elle n'avait pas de place dans le rang des mères. La place qui lui convenait était igisáka. Et le buisson est normalement un endroit où habitaient les animaux sauvages. La mère, elle-même, était une bête sauvage. Devenue mère, on lui souhaite de quitter cet état d'animalité, cette situation déshonorante. Il lui faut prendre la place qui lui convient, une place parmi les autres humains qui ont le même statut de mère ou de père : mu gisagára.

Ainsi, grâce à la fécondité, elle acquiert une meilleure position sociale.

- Kira kwēnēna : "Sois délivrée de planer"

On compare la femme à un oiseau qui passe tout son temps à planer dans les airs. On dit cela parce qu'elle ne se repose pas avant de voir atteint son objectif d'avoir un enfant. Dès la période pré-natale, la future mère fréquente les personnes sachant administrer les remèdes indigènes ou va au dispensaire, toujours dans le souci de mettre au monde un enfant sain. Elle consulte surtout sa mère et quand celle-ci ne sait pas, elle n'hésite pas à aller demander conseil à un devin-guérisseur. La mère doit parler de son état de grossesse à ses intimes afin que ces dernières lui viennent en aide. Ainsi, la fécondité est l'objet d'une très grande préoccupation : elle est très exigeante. Par ce souhait, on veut souligner la délivrance de tous les soucis que la mère avait avant l'enfantement.

- Gira irêmbó

Aies / l'entrée d'un enclos

"Que ton enclos soit fréquenté par de nombreuses personnes".

Le seuil dont on parle est différent de celui qui est entre les pieux que l'on barre pour la nuit. Derrière ce concept "irêmbó", on voudrait que l'enclos soit fréquemment visité par les amis, les voisins et même les étrangers.

La mère bénéficie de tous les louanges et félicitations de la part de toutes ses connaissances.

La métaphore détourne donc un mot de son sens propre et l'applique dans un sens figuré à un autre objet ou une autre idée en vertu d'une comparaison mentale entre cet objet ou cette idée et ce que le mot désignait au sens propre

Elle rend les sensations avec force et originalité. SUBERVILLE ajoute que la métaphore n'est pas un ornement de style mais plutôt une :

*"appropriation intime, une extension durable de sens.  
La métaphore est plus riche de signification que  
l'expression directe, et son sens figuré a la même  
capacité de vie que le sens propre" [1].*

De la sorte, elle rend le style imagé et lui donne du relief.

La métaphore peut se présenter sous forme de symbole dans la mesure où ce dernier est défini comme :

*"ce qui représente autre chose en vertu d'une  
correspondance analogique" [2].*

Paul RICOEUR donne aussi la définition du symbole. Selon lui, il est présenté comme :

*"toute structure de signification où un sens direct primaire  
littéral désigne par surcroît un autre sens indirect secondai-  
re figuré qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier" [3]*

La signification est mieux rendue dans son glissement avec une charge affective qu'il faut y découvrir.

Exemples :

- Simba imānga, Imāna icāné

/ Saute / le gouffre / Imana / Il fait du feu /

"Sois reçue par Imāna après avoir échappé à un grand danger".

Le terme imānga (gouffre) fait ressortir l'idée de la mort. Il symbolise l'endroit d'une obscurité menaçante, l'endroit où personne ne peut s'aventurer, un endroit ténébreux dont la profondeur est insondable; d'où le symbolisme de ténèbres. Ce terme symbolise tous les risques que court une mère pendant la grossesse et surtout à l'accouchement.

Par contre, par Imāna icāné (Imāna fait du feu), on veut dire que même s'il y avait un abîme devant elle, Imāna était là à côté d'elle pour la sauver, pour la protéger contre ce malheur. En effet, après l'accouchement, la mère quitte les ténèbres et va dans un endroit lumineux. Ce feu d'Imāna est le symbolisme de la lumière, de la joie, de la fête. En résumé, il traduit non seulement la joie qu'éprouvent les amis par la naissance du nouveau-né

(1) SUBERVILLE, (P)., Théorie de l'art et des genres littéraires, Paris, Ed. de l'Ecole, 1969, 486 p., p. 183

(2) LALANDE, (A), cité par LEGUERN, (M), Op. cit. p. 39.

(3) NKOMBE OLEKO, Métaphore et métonymie dans les symboles parémiologiques, Kinshasa, 1979, 263 p., p. 173.

mais aussi le fait que la mère n'a pas succombé lors de l'accouchement.

- Vyārira mw'Ifu : "Mets au monde dans la farine"

- Vyārira mu máta n'ûbûki : "Mets au monde dans le lait et le miel"

Ces souhaits signifient que la mère mettrait au monde de préférence pendant la période de l'abondance. Cela s'observe à travers les termes : ifu, amáta et ubûki qui ne sont que des symboles de l'abondance, de la prospérité. Généralement, les Barundi souhaitent à la femme d'être enceinte au moment où elle a de quoi manger. Ainsi, l'enfant naîtra en bonne santé. La vie de l'enfant étant fragile, elle doit prendre ses racines dans un corps d'une femme bien portante. D'où une bonne alimentation est très indispensable pour une femme enceinte.

Le symbole tend à attirer l'attention sur l'ingéniosité de l'analogie sur laquelle il se fonde, de telle sorte que cette analogie soit saisie intellectuellement. En général, il est une représentation d'une chose abstraite par une autre concrète.

En effet, la métaphore opère une confrontation entre deux réalités plus ou moins apparentées en omettant le signe explicite de comparaison. Elle provoque une réaction chez le destinataire, parce qu'elle exprime un sentiment. Elle est, donc, un des moyens les plus efficaces pour transmettre l'émotion. Une autre figure de style qu'on rencontre est la métonymie.

#### 2.6.0.2. LA METONYMIE

La métonymie est classée parmi les figures du discours et définie comme une trope par correspondance qui consiste à désigner un objet par le nom d'un autre objet qui lui doit son existence ou sa manière d'être. En réalité, elle se définit comme :

*"une figure par laquelle on met un mot à la place d'un autre dont il fait entendre la signification" [1].*

La métonymie exprime le signe par la chose signifiée et vice versa, l'effet pour la cause, la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, le concret pour l'abstrait, le possesseur pour la chose possédée,...

Pour analyser la métonymie, il faut analyser le déploiement des termes en correspondance pour voir le lien qu'il y a entre eux et justifier ainsi un certain élargissement de la compréhension du terme. On fait appel à la culture, à l'histoire et à l'usage linguistique.

---

(1) Dictionnaire de LITRE, cité par LEGUERN, M., Op. cit., p. 12.

Prenons quelques exemples :

- Gira izína : "Aies un nom"

Par ce souhait, on souligne le fait qu'une femme qui devient mère devient par conséquent respectable. On lui parle avec déférence et elle intègre le groupe des mères. En effet, elle acquiert un nom, celui d'umuvyêyi (parent). Rappelons aussi qu'avoir un nom n'est pas seulement le porter en tant que tel, mais surtout incarner une personnalité forte, être quelqu'un à qui on peut avoir recours, avoir en plus de ce nom un surcroît d'humanité, être un homme de respect. Gira izína (aies un nom) signifie aussi avoir un enfant par qui elle survivra après sa mort. La mère tient à avoir son image dans son enfant. Elle reconnaît cette mission de perpétuer la famille car l'homme est avant tout lié à celle-ci. Tout Murundi souhaite avoir une progéniture qui générerait son avoir après sa mort. Il ne veut pas que ses biens tombent dans les mains d'une autre personne étrangère car il se serait dépensé pour quelqu'un à travers qui on ne le reconnaîtrait pas. C'est pourquoi mourir sans laisser de descendance mâle est, pour le Murundi, le pire de malédiction : l'homme s'éteint; il tombe dans l'oubli total. Par contre, quand il a pu avoir des enfants en qui se survivre, la mort n'est plus un anéantissement. C'est par les enfants que l'on échappe à l'oubli. Ceux-ci rappellent toujours celui qui les a engendrés.

- Kira agafûni kó mu mutwēnzi

"Remets-toi de la petite pioche de l'aube".

Ici agafûni (1) évoque le symbolisme de mort. Elle représente la mort qui fait que la mère perde ses enfants. Il s'agit d'un symbole métonymique dans la mesure où la pioche usée était employée pour creuser le tombeau dans lequel on ensevelissait l'avorton. On a nommé le concret pour l'abstrait ou tout simplement l'instrument utilisé pour l'action funèbre.

On formule ce souhait afin que la mère n'assiste pas à la mort de ses enfants, par conséquent que ceux-ci aient une longue vie, que la mère sorte de ces ténèbres et aille là où règne la lumière, la joie des mères.

---

(1) On se servait de vieilles houes pour enterrer les morts et on les laissait sur la tombe du défunt afin de ne pas ramener chez soi cet instrument abhorré et dangereux qui risquait de contaminer les cultures, de leur communiquer la mort.

- Kira umuhingo : "Sois préservée du fil"
- Kira kubâgwa ntiwarí inka' : "Sois épargnée d'être disséquée, tu n'étais pas une vache" ..."
- Kira imbugita' ntiwarí ingumba : "Sois épargnée du couteau, tu n'étais pas une bréhaigne"

Autrefois, la vache avait une très grande utilité, tant matérielle qu'immatérielle. Elle jouait un rôle politique et social très important. Le Murundi n'imaginait pas qu'on puisse vivre sans bétail. Cependant, une bréhaigne était vouée à la mort; et le couteau avait pour rôle de la dépecer.

En fait, on fait allusion à la tragique opération qu'on faisait lorsqu'une femme ne parvenait pas à enfanter facilement. Avec un couteau bien aiguisé, on ouvrait le ventre de la mère par le côté et on faisait sortir l'enfant mort ou vivant. Après, on cousait le corps avec un fil et l'on soignait la blessure. L'objectif était avant tout de sauver la mère. Ces souhaits portent sur un accouchement facile, une réalisation de soi avec le moins de peine possible.

En même temps que la métonymie met en valeur la substance formelle du message, elle complète la fonction référentielle normale du langage en superposant à la désignation de la réalité décrite une information sur la manière particulière dont le locuteur envisage cette réalité. De ce fait, la métonymie sert à exprimer une manière de voir et de sentir. Elle permet très efficacement de présenter des images et fournit au proférateur le moyen de rapprocher des éléments distincts par un mouvement unificateur.

Voyons, ensuite, une figure de contraste.

### 2.6.0.3. L'ANTITHESE

L'antithèse se définit comme "une figure de style par laquelle on établit un contraste entre deux idées afin que l'une mette en évidence l'autre".

Exemples :

- Hakurira ku rutaro : "mets la pâte de la marmite sur un van
- Urîré' ku rutoke : et mange peu"

Les mots urutaro (van) et urutoke (doigt) sont antithétiques. Le premier exprime l'idée d'une grande quantité de choses, tandis que le second exprime celle d'une petite quantité.

La mère met la pâte sur un van parce qu'elle a beaucoup de bouches à nourrir. Grâce à son esprit de se donner aux autres, elle mangera très peu alors que ses enfants mangent à satiété.



- Va mu gisáka : "quitte le buisson"  
 Ja mu gisagára Vas dans l'agglomération

Les mots antonymes sont igisáka (buisson) et igisagára (agglomération). Le buisson montre l'état d'animalité d'une femme avant d'être une mère, alors que igisagára (agglomération) désigne une place qui lui convient, une place honorable puisqu'elle est devenue désormais une mère.

- Kamirwa n'uwâwé : "Aies celui qui traie pour toi"  
uwa múrúndi aratinda : L'enfant d'autrui traîne".

En partant du caractère précieux de l'enfant, de son rôle épanouissant pour la mère, on découvre la part des bienfaits des liens de sang. A ce propos, nous privilégions la notion d'"uwâwé" (le tien). Cependant, tous les membres de famille peuvent prétendre à ce titre, mais le mot "uwâwé" implique parfois un choix des liens d'affection (1).

Ainsi, la femme a besoin de quelqu'un à qui s'identifier. Et cet individu c'est l'enfant. Et si le diseur a eu une idée pareille, c'est qu'il n'ignore pas le comportement qui se produit en cas d'absence des liens de sang. C'est le cas d'un enfant d'autrui (uwa múrúndi). Il reconnaît que ce dernier est incapable de venir en aide à la mère dès qu'elle a besoin de lui. C'est pourquoi il l'évoque pour souligner par là le caractère humanisant du fait d'engendrer. En effet, l'enfant d'autrui ne lui sera pas d'un secours considérable dans ces travaux pour la bonne raison qu'il ne constitue pas le fruit de ses entrailles. Il n'est donc pas toujours prêt à rendre service à la mère.

L'antithèse qui est cette opposition dans un même énoncé de deux mots ou de groupe de mots antonymes donne donc du relief à deux idées contraires en les rapprochant.

Après l'antithèse, examinons à présent le parallélisme.

#### 2.6.0.4. LE PARALLELISME

Le parallélisme est "une équivalence de la structure syntaxique de deux phrases, deux membres de phrases ou de deux vers. La mise en parallèle des structures fait ressortir les équivalences phoniques et sémantiques, soulignant ainsi le réseau de relation à l'intérieur du texte" (2).

---

(1) NTABONA, A., Les fondements de la solidarité familiale d'après les proverbes "rundi" en Q V E S ? n° 16, p. 122.

(2) MOUNIN, G., Op. cit. (1974), p. 247.

Le parallélisme est fort usité dans les textes d'"ugukêza umuvyêyi". Les exemples suivants l'illustrent bien :

|                   |        |                 |
|-------------------|--------|-----------------|
| - Kira inkúmukúmu |        | Kira akaguri    |
| z'ábakêbá         | // (1) | k'ábakécuru     |
| uwo' bédétse      |        | aho' bakorániye |
| basiga bámwēguye  |        | bakora ishano   |

|   |  |
|---|--|
| "Sois sauvée des méchants regards<br>discrets des rivales<br>Celui à qui ils en veulent<br>meurt à cause d'eux" | "Sois délivrée d'un groupe de<br>vieilles femmes<br>Là où elles se réunissent<br>elles font de la catastrophe" |
|---|--|

|  |    |   |
|--|----|---|
| - Kira abakécuru   |    | Kira abagabo  |
| ni bó bākíra   | // | ni bó baragúza  |
| "Sois délivrée de vieilles femmes<br>ce sont elles qui aident une<br>femme en couches" |    | "Sois préservée des hommes<br>ce sont eux qui consultent les<br>devins" |

|  |    |   |    |  |
|--|----|---|----|--|
| - Kira kubáwa  | // | Kira gusânzwa   | // | Kira kugaragurwa   |
| ntiwari imbáwa   |    | ntiwari ubumera   |    | ntiwari umutore  |
| "Sois épargnée d'être<br>disséquée<br>tu n'es pas un ani-<br>mal " |    | "Sois épargnée<br>d'être séchée au<br>soleil, tu n'es<br>pas du sorgho germé" |    | "Sois épargnée des gratignures<br>tu n'es pas un plant d'aubergine " |

|                 |    |                    |    |                   |
|-----------------|----|--------------------|----|-------------------|
| - Gira umugabo  | // | Gira abâna         | // | Gira inká'        |
| "Aies un mari " |    | "Aies des enfants" |    | "Aies des vaches" |

Pour souligner la valeur de sa visite, le diseur de ces souhaits se sert de ce parallélisme chargé de sens.

|  |    |   |
|--|----|---|
| -Umutíma wo' kugúkúnda                                 |    | Umutíma w'úkukwânka                                 |
| uri háfi nk'ívómo                                      | // | uri kure nk'úkwézi                                  |
| "Le coeur pour t'aimer<br>est aussi près que la source |    | Le coeur pour te haïr<br>est aussi loin que la lune |

On saisit mieux l'idée transmise en passant par ce parallélisme antithétique. Encore une fois, une opposition entre la joie de la mère et la haine de sa rivale.

|   |    |  |
|---|----|--|
| - Kira "yōmutwāra   | // | Kira "birakajāna"                                      |
| "Sois délivrée de<br>"qu'elle meure à<br>cause de son foetus" |    | Sois délivrée de<br>"qu'elle meure avec son<br>enfant" |

On souligne la réaction de la rivale. Une femme enceinte suscitait la jalousie de sa rivale parce qu'elle risquait de lui retirer les faveurs dont elle

---

(1) // : être parallèle à .....

jouissait. C'est pourquoi la rivale lançait les imprécations telle que "ese yōmutwāra" (si son sein pouvait la tuer) ou "ese vyōjānā" (si elle pouvait périr avec son enfant). Cette rivalité entre les rivales était une source de méchanceté et d'inimitié sans limite jusqu'à souhaiter la mort de l'autre avec tous ses enfants. La fécondité apparaît comme un moyen de s'affirmer dans la société, comme un défi à lancer aux ennemis qui ne veulent pas l'entente entre les époux.

#### 2.6.0.5. LES ANAPHORES, LES ALLITERATIONS ET LES REPETITIONS

L'anaphore est une figure de style qui consiste à répéter un même mot ou un groupe de mots au début d'énoncés successifs, pour mettre un accent particulier sur ce mot ou ce groupe de mots.

Le visiteur emploie des anaphores pour insister sur les idées qu'il veut faire mieux comprendre. Nous pouvons signaler d'emblée la formule d'introduction "Kira māma" (sois sauvée, ma chère) qui revient souvent en leitmotiv et finit par suggérer à la mère une joie extrême. Le visiteur insiste non seulement sur l'enterrement de tous les soucis qu'a une femme avant de mettre au monde, mais aussi sur la guérison d'éventuelles blessures qu'elle aurait eues au cours de l'accouchement.

D'autres exemples :

- |                               |   |
|-------------------------------|---|
| - <u>Vyāra</u> nk'īnkīma      | : "Enfante comme le singe doré"               |
| <u>Vyāra</u> ugwīzé           | : "Enfante et aies une nombreuse progéniture" |
| <u>Vyāra</u> Mibūro na Misāgo | : "Enfante Mibūro et Misāgo"                  |
| <u>Vyāra</u> uhēke'           | : "Enfante et mets au dos"                    |
| <u>Vyāra</u> bēnshī           | : "Aies beaucoup d'enfants"                   |

Tous ces souhaits concernent les enfantements ultérieurs. On insiste sur une descendance nombreuse.

- |                                 |                              |
|---------------------------------|------------------------------|
| - <u>Gira</u> umugabo           | : "Aies un mari"             |
| <u>Gira</u> abāna               | : "Aies des enfants"         |
| <u>Gira</u> inka'               | : "Aies des vaches"          |
| <u>Gira</u> imfūra n'umuhérezzi | : "Aies l'ainé et le cadet". |

Ces souhaits soulignent la prospérité, mais aussi l'affirmation de la mère par elle-même parce que l'enfant est l'image projetée de celle-ci. On souhaite à la mère tout ce qui peut la rendre heureuse.

L'allitération, elle, est "une figure de style qui consiste à répéter, dans la recherche d'un effet harmonieux, les mêmes sonorités, les mêmes lettres ou les mêmes syllabes" (1).

---

(1) LAFFON, B., Dictionnaire universel des Lettres....., p. 18.

Des exemples sont nombreux dans les textes d'"ugukêza umuvyêyi". L'allitération joue un rôle important pour souligner le rythme et mettre un accent particulier sur les belles paroles que le visiteur adresse à la mère. Ainsi, on saisit facilement l'idée exprimée.

- Cācānya nk'úrucāca : "Multiplie-toi comme le cynodon dactylon"  
La mère s'étend rapidement sur une grande surface.

- Kira agacúmu : "Sois préservée de la lance  
agacúmu utācuriwe : "qui n'est pas forgée pour toi".

Ces "cu" sinistres concrétisent le meurtre de la mère ou de ses enfants que les ennemis organisent quand celle-ci est encore enceinte.

De même que l'allitération, la répétition joue un rôle important dans le rythme. C'est, en fait, la reprise du mot ou d'un groupe de mots dans un même énoncé.

On n'insiste pas sur l'allitération et la répétition parce qu'on les a observées précédemment (cfr. 2.0., 2.1., 2.2.).

#### 2.6.0.6. CONCLUSION SUR LES FIGURES DE STYLE

L'auteur du texte d'"ugukêza umuvyêyi" habille son style de façon agréable afin de donner goût à l'écoute et pour solliciter le destinataire ou l'auditeur à l'adhésion. Les figures de style sont l'expression de la pensée ou du sentiment transmis avec plus de grâce et de force. Plus de grâce, car le style est plus charmant; plus de force, car plus persuasif, plus convainquant; tout cela facilite agrémente la compréhension. Par l'emploi d'une métaphore, d'une comparaison et d'une autre figure de style, l'auteur resserre beaucoup d'idées. Il se sert d'un langage précis, capable de reproduire les nuances d'une pensée et de nous faire, à travers notre imagination, voir les choses familières. Pour atteindre ce double but, l'auteur emploie fréquemment des images. Celles-ci sont de véritables peintures réalisées avec des mots que son imagination compose de manière à éveiller celui de l'auditeur. Et presque toujours, ces images sont des idées. Les grands thèmes d'"ugukêza umuvyêyi" sont fixés par des images et des symboles concrets, faciles retenir. Pour bien transmettre le message, il faut ordonner les mots. Dans ce sens, certains disent que le style n'est que l'ordre et le mouvement que l'on met dans ses pensées alors que pour d'autres, c'est la forme qui revêt la pensée (1). Ainsi, nous avons pensé que l'étude des figures de style fait partie de l'analyse formelle d'un texte parce que, par ces procédés, l'idée exprimée reçoit une forme particulière, propre à attirer l'attention ou considérée comme élégante.

---

(1) GUIRAUD, P., Op. cit., p. 81.

Cette façon particulière dont l'auteur exprime sa pensée, ses sentiments nous a permis d'exploiter le contenu du texte à partir de sa forme spécifique. Cependant, la compréhension de ces figures de style dépend de leur situation d'emploi.

Après avoir observé le style utilisé dans ces textes, nous essaierons de découvrir le modèle sémantique qui guide leur profération.

### 2.6.1. LE MODELE SEMANTIQUE

Les souhaits de l'ugukêza umuvyêyi" sont convergents et obésissent à quelques thèmes de fond qui sous-tendent le tout. En général, ces souhaits<sup>sc</sup> subdivisent en trois parties à partir de la structure l'essentiel repose sur Gira, Kira et les autres souhaits variés. Chaque unité est formée par deux choses au maximum ou par l'une d'entre elles au minimum. D'un côté, on a la forme de félicitation suivi de plusieurs situations-critiqu De l'autre, on observe le souhait d'état suivi des objets souhaités. Les différentes situations-critiques viennent expliciter le but de ces félicitations adressées à la mère. Echappée à la mort, on lui souhaité, par la suite, tout ce que qui peut la rendre heureuse durant toute sa vie. Observons cela de près.

#### 2.6.1.0. "KIRA", FORME DE FELICITATION

En observant toutes les versions d'"ugukêza umuvyêyi", la majorité de unités votives commence par le terme "Kira" ou "uragakira" se traduisant respectivement par "sois sauvée" ou "que tu sois sauvée."

Pour mieux saisir pourquoi ce terme "Kira" est une sorte de félicitation, il es indispensable de voir quelques situations d'emploi de ce mot.

- Uryá mwâna yarátevyé gukíra

"Cet enfant a mis beaucoup de temps pour se remettre"

Cela veut dire qu'il a été longtemps malade qu'il s'est remis après un long moment.

- Uyu mwâna yakize iyó azôjá

"Cet enfant a failli mourir"

- Ntagikize arapfa

"Il va bientôt mourir"

- Wâ muntu narámukíze

"Je me suis débarrassé de l'homme dont on avait parlé"

- We' yarákize kubêra abâna bîwe bîze amashûre

"Il est devenu riche grâce à ses enfants qui ont fait des études"

Ceci est valable pour une personne dont les enfants ont fait fortune par leurs diplômes ou pour celui qui a accumulé beaucoup de richesses.

- Mwēnewācu yakizé mu gitōndo cā kare

"Ma soeur a accouché à l'aube"

A partir de ces quelques exemples, "gukíra" signifie être sauvé, être délivré. C'est dans ce sens qu'après l'accouchement tous les souhaits qui sont adressés à la mère commencent par Kira (sois sauvée) en guise de félicitation. Une femme enceinte mène une vie fragile. Après l'accouchement, elle est guérie de cette fragilité. "Kira" fait aussi allusion aux fréquentes maladies qui frappent les femmes enceintes et les mettent au bord de la mort, aux difficultés physiques et morales qui accablent une future mère. Bref, on veut écarter les dangers de mort occasionnés par l'enfantement, la stérilité et les mauvais rapports sociaux.

Les expressions qui suivent le terme "Kira" sont les motifs réels de ces félicitations. Ils donnent des explications multiples portant sur la délivrance de la mère : soucis propres à une femme encore enceinte, un accouchement difficile, le désarroi moral d'une femme qui vient de perdre son enfant, des allées et venues d'une femme enceinte, l'utilité de l'enfant, haine des rivales, les mauvais propos des ennemis...

Quelques exemples vont le confirmer.

#### 2.6.1.1. LES MOTIVATIONS DE CES FELICITATIONS

##### 1°. LES SOUHAITS INSISTANT SUR LA DELIVRANCE DES SOUCIS PROPRES A UNE FEMME ENCORE ENCEINTE

La fécondité est délivrante des soucis de tout ordre.

- Kira umwítwārariko

"Sois délivrée de soucis"

En mettant au monde un enfant, la mère entre dans un monde où elle ne connaît plus de tourments intérieurs relatifs à la fécondité.

- Kira "sinshikána"

"Sois délivrée de "je n'aboutirai pas"

On met en évidence la peur qu'a une femme qui va accoucher. Elle s'inquiète parce qu'elle n'est pas sûre qu'elle mettra au monde un enfant vivant.

- Kira kuyébayeba

"Sois délivrée de l'instabilité"

Ici se manifeste l'instabilité d'une femme stérile qui, n'élargissant pas la famille du mari, est toujours pourchassée. Elle ne connaît pas de joie, de sécurité dans toute famille. Ainsi, elle passe éternellement d'un enclos à un autre.

Ce souhait souligne également les courses qu'effectue la mère pour protéger son foetus. C'est la même idée qui ressort des autres souhaits qui suivent :

- Kira umwikomo

"Sois délivrée du caractère mélancolique"

- Kira kwelēna

"Sois délivrée de planer"

Face à toutes ces préoccupations, la fécondité est un soutien moral de la mère.

## 2° LES SOUHAITS INSISTANT SUR LES SOUFFRANCES D'UN ACCOUCHEMENT DIFFICILE

- Kira kugaragurwa : "Sois épargnée de douleurs atroces de la  
ntiwari unutore couche"

- Kira umuhingo : "Sois épargnée d'un fil"

- Kira kubāgwa : "Sois épargnée d'être disséquée  
ntiwari imbāgwa tu n'es pas un animal"

- Kira gusānzwa : "Sois épargnée d'être séchée au soleil  
ntiwari ubumera comme du sorgho germé"

- Kira imbūgita : "Sois préservée d'un couteau  
ntiwari ingumba tu n'es pas une bréhaïne"

Pendant la grossesse, une femme est très inquiète. C'est pourquoi on lui souhaite un accouchement facile qui exige moins de peine.

## 3° LES SOUHAITS SOULIGNANT LE DESARROI D'UNE FEMME QUI PERD SON ENFANT

- Kira agafūni kó mu : "Sois épargnée d'assister à l'enterrement de ton  
mutwēnzi enfant à l'aube

Ntikākurime, karimé Qu'elle (houe usée) ne serve pas à enterrer ton  
isi enfant mais à creuser le sol"

- Kira amagānya yo' : "Sois épargnée du désarroi  
mu mutwēnzi de l'aube"

- Kira agafūni k'inyuma : "Sois préservée de la houe usée de derrière la  
y'inzu maison.

Ces souhaits rappellent la peine que ressentait une femme qui avortait. En ce moment, le mari se levait très tôt, prenait la houe usée et allait creuser un tombeau dans un coin du kraal ou derrière la maison pour ensevelir l'enfant. Dans ces circonstances, la femme, restée dans la maison, était démoralisée. Elle était plongée dans un chagrin incomparable. Par ces souhaits, la mère est délivrée de toutes ces peines. Ainsi, la fécondité est une source de joie lorsque les enfants restent en vie.

#### 4° LES SOUHAITS INSISTANT SUR LES ALLEES ET VENUES D'UNE FEMME ENCEINTE

- Kira imvúra n'ígipfũngu : "Sois préservée de la pluie et du brouillard"
- Kira ishamba : "Sois préservée de la forêt"
- Kira akagórōba kā : "Sois préservée des départs de chaque jour  
mĩnsi yöse (vers les sorciers)"
- Kira kugwa n'úkuvúnika : "Sois préservée de tomber et de te casser"
- Kira izũba n'írũngu : "Sois préservée du soleil et de la solitude"

Ici on souligne les déplacements qu'une femme peut effectuer, avant d'être enceinte, pour avoir un enfant ou pour s'assurer d'un heureux accouchement pendant la période de grossesse.

Délivrée de toutes ces préoccupations accablantes, la mère sait désormais qu'elle ne sera plus seule : elle a son enfant au dos. Elle ne sera plus seule dans ses activités. Il lui sera d'un grand confort.

#### 5° LES SOUHAITS RELATIFS A L'UTILITE DE L'ENFANT

L'enfant est utile par les services qu'il rend. Plus éloquent sur ces services sont les voeux suivants :

- Kira umwána w'úwũndi : "Sois épargnée d'avoir besoin des services  
ubukené agusanganye, ni bwó d'un enfant d'autrui. Le besoin dans lequel  
agusigárana il te trouve c'est dans lequel il te laisse"
- Kamirwa n'úwáwé : "Sois secourue par ton enfant  
uwa múrũndi aratĩnda celui d'autrui traîne"
- Kira Diridiri, umwána : "Remets-toi de Diridiri  
w'úwũndi, uko' agusanze l'enfant d'autrui, l'état dans lequel il te  
ni kó agusíga trouve est le même (état) dans lequel il te  
quitte".

Par ces souhaits on souligne l'importance de l'enfant pour sa mère de part les rôles qu'il joue. Il lui sera d'un secours considérable dans beaucoup de travaux ménagers. L'enfant relèvera sa mère et tous ses parents en général quand ceux-ci seront vieux en leur venant en aide. Les services qu'il rend à ses parents sont largement supérieurs à ceux rendus par l'enfant étranger à la famille.

#### 6° LES SOUHAITS POUR DEFIER LA HAINE DES RIVALES

- Kira inkúmukúmu z'ábakēbá : "Sois délivrée des pouces de tes rivales"  
inkúmukúmu dérive du substantif "urukúmu" qui signifie pouce. Le redoublement du radical n'est pas gratuit. Il montre qu'on insiste sur un fait donné. En général dans la tradition, quelqu'un qu'on désignait avec le doigt, c'était celui qu'on dédaignait. C'était cela qui était à la base de ce souhait. Une femme enceinte était montrée du doigt par sa rivale qui lui lançait des imprécations.



- Kira ubunúgunúgu bwā múkēbá

"Sois épargnée de mauvais soupçons de ta rivale"

Quand une femme est enceinte, sa rivale cherche à s'informer sur le sexe de l'enfant qu'elle porte en elle, en observant des signes extérieurs propres à une femme enceinte.

- Kira "yōmutwāra"

"Sois délivrée de "qu'elle meure à cause de son foetus"

- Kira "birakajāna"

"Sois délivrée de "qu'elle meure avec son enfant"

- Kira inzāra z'ábakēbá

"Sois délivrée des regards discrets de tes rivales"

Nous sommes confrontés à la haine des rivales. Comme il existait une jalousie implacable entre les épouses d'un même mari, chacune cherchait à gagner égoïstement les faveurs de son mari au détriment de sa rivale. C'est pourquoi elle essayait tout moyen possible pour dénigrer l'autre, même en présence de leur époux. Celui-ci assistait fréquemment à des conflits ouverts entre ses co-épouses. De toutes les façons, pour chacune, il y avait une condition primordiale à remplir et heureuse était celle qui la remplissait la première : donner beaucoup de fils à son mari. Il arrivait parfois qu'une rivale enceinte suscitait la jalousie de l'autre car elle n'était pas sûre du sexe de l'enfant que sa rivale portait en elle. Cette dernière risquait de lui retirer les faveurs dont elle jouissait. Si jamais elle ne les avait pas, elle avait peur que la situation ne s'empirât et n'aboutit à sa déconsidération totale. Ainsi, chaque naissance mettait en danger l'affection du mari pour l'autre. Souvent même, il pouvait négliger celle qui n'avait mis au monde que des filles.

La fécondité était donc la condition sine-qua-none pour qu'une femme soit heureuse dans l'enclos de son mari, surtout si elle a mis au monde beaucoup de garçons. Pour ce fait "chaque enfant né est comme une racine de plus, qui vient fixer davantage la mère sur le sol de son mari et accroître son iteka, sa considération acquise" (1).

#### 7° LES SOUHAITS RELATIFS A LA MEDISANCE

- Kira abakěcuru ni bo' : "Remets-toi de vieilles femmes, ce sont elles  
bākīra qui aident une femme en couches"
- Kira akaguri k'abakěcuru : "Sois épargnée d'être le cible de vieilles femmes  
uwó bédétse basiga bāmwēguye en groupe, celle à qui elles décident de nuire  
est absolument perdue"
- Kira abakěcuru, ahó bakoráni- : "Sois épargnée de vieilles femmes. Là où elles  
ye bakora ishano réunissent, elles font de la catastrophe"

---

(1) "Recherche et réflexion sur les valeurs culturelles du Burundi" in Q.V.E.S.  
n° 27, St. Paul, 1976, Grand Séminaire, Bujumbura, p. 24.

Pourquoi parle-t-on de vieilles femmes, alors que ce sont elles qui aident une femme en couches ? Est-ce un mal d'aider cette femme ? Pas du tout. La raison est beaucoup plus profonde. En effet, c'est que les vieilles femmes disent n'importe quoi à propos de la femme en train d'accoucher. Elles aiment faire des racontars. Elles racontent partout des informations, vraies ou fausses, sur des sujets normalement secrets dans le but de nuire. C'est dire que malgré les services que ces vieilles femmes rendent à cette femme, elles sont animées de mauvaises intentions à son égard. Elles peuvent même tuer son enfant et dire qu'il est mort en couches (ngo yamunigiye mu mēnshi). C'est pourquoi on lui souhaite de ne pas avoir affaire à elles, d'être à l'abri de leurs racontars.

- Kira uruvúgo rw'ábagabo : "Sois épargnée de la malveillance des hommes"
- Kira abagabo ni bó baragúza : "Sois épargnée des hommes  
ce sont eux qui consultent les devins"

Dans le Burundi traditionnel, il était inconcevable qu'un mariage ait d'autre but qu'avoir des enfants. On allait consulter les devins pour s'assurer de la fécondité de la femme. Le fait d'aller consulter le devin témoigne de l'importance accordée à la fécondité. On ne souhaite jamais un mariage qui ne donnerait pas de fruit. C'est pour cela qu'on allait trouver un devin expert habitant même à une distance très éloignée. En effet, dans la mentalité du Murundi, la vie est intimement liée à la progéniture. D'où une vie sans enfant, n'avait aucun sens aux yeux de celui-ci. Une femme recherchée est celle qui devait être mère. Or, le mari Murundi n'est jamais stérile et ne peut l'être. Cette conception amène les hommes à accuser leurs femmes de stérilité alors qu'elles sont peut être fécondes. Ceci fait que, sans enfant, la femme perdait sa valeur intrinsèque, sa valeur de femme, son rang social. Elle n'était respectée par son mari ou par la famille dans laquelle elle était mariée que dans la mesure où elle avait des enfants. Ceux-ci jouaient un grand rôle dans la survie.

Et dans ces souhaits, on insiste surtout sur des vieilles femmes qui n'ont pas d'enfants ou de maris qui sont réputés très méchants et aiment répandre des propos malveillants sur la personne surtout de jeunes femmes.

#### 2.6.1.2. "GIRA", SOUHAIT D'ETAT

Après avoir félicité la mère du fait qu'elle est sauvée de toutes ces peines, ses amis veulent qu'elle soit toujours dans la joie, prospérité et bonheur; bref, dans un bon état. C'est pourquoi, en plus des enfants, beaucoup d'autres choses sont souhaitées : umugabo (un mari), inká (des vaches), amagára (une bonne santé).

### 2.6.1.3. LES ELEMENTS DETERMINANT LE BONHEUR DE LA MERE

#### 1° LES SOUHAITS RELATIFS AU COMPORTEMENT DE L'ENFANT

L'enfant n'est pas seulement source de joie par les services qu'il rend et par la volonté de survivre, mais il l'est aussi par son comportement. A ce sujet, deux souhaits particuliers retiennent notre attention :

- Gira ikikwâyaguza

"Aies quelqu'un qui te fait parler à tout moment"

Par ce terme métonymique (ikikwâyaguza), on veut parler de l'enfant qui fait parler sa mère inutilement.

- Gira ikikúgōra

"Aies quelqu'un qui te cause des soucis".

Ces souhaits sont en rapport avec les caprices de l'enfant. En effet, la mère doit toujours lui répondre à ces questions et donner des remarques éventuelles. Elle est dans l'obligation de satisfaire son enfant.

Délivrée de toutes ces préoccupations accablantes, de cette situation où elle vivait dans une peur perpétuelle, elle a désormais un enfant qui la rendra heureuse malgré ses ennuis. Il est certain que les parents font beaucoup de choses pour leurs enfants, telles les nourrir, les vêtir, les éduquer, jusqu'à un certain âge; mais tout cela ne peut pas les chagriner. Au contraire, cela les rend plus fiers parce qu'ils se réalisent ainsi et répondent efficacement à leur vocation de maternité ou de paternité. Ils doivent bien éduquer leurs enfants afin d'éviter d'être la risée des autres parents et d'attirer ainsi une mauvaise considération sur leur propre famille. En réalité, la mère sent de la joie à se voir préoccupée par les besoins du fruit de ses entrailles.

#### 2° LES SOUHAITS EN RAPPORT AVEC L'ENFANT, SUPPORT DE CONTINUITÉ DE LA VIE

- Gira Samúragwá : "Aies un héritier".

Normalement, "Samúragwá" est désigné par son père qui avertit de son choix les notables. Il est l'exécuteur testamentaire, le légataire universel. Ce n'est pas nécessairement l'aîné, mais le plus malin, le plus capable de défendre la famille en cas de palabre et d'imposer son autorité.

De son vivant, le père prépare déjà son successeur, l'initie, l'assiste dans les palabres et les contestations entre membres de la famille. Après la mort du père, Samúragwá est investi.

- Gira izína : "Aies un nom"

Chez le Murundi, engendrer est le fait d'avoir une descendance qui s'identifie à lui et qui perpétue honorablement l'existence de la race. Le souhait Gira izina "aies un nom" est éloquent. C'est avoir une identité par laquelle on reconnaît la mère et le père. En effet, avoir un nom c'est "exister pleinement et se réaliser de telle sorte que l'on parle de vous, même après la mort" (1).

On souhaite à la mère de laisser des héritiers à partir desquels la société la reconnaîtra.

### 3° LES SOUHAITS PARTANT SUR LA SOLIDARITE ENTRE LES FAMILLES

- Gira so' : "Aies un père"
- Gira iwányu : "Aies chez vous"
- Gira iyo' uva' : "Aies une famille d'origine  
n'iyó' uja' et une famille du mari"

Quand on salue quelqu'un qui a son père encore vivant, on lui dit : Gira so'. La raison profonde est que avoir un père, c'est avoir une famille de naissance (ni ukugira iyo' uva' : avoir une famille d'origine.)

Par ces souhaits, on rapproche la mère à sa famille de naissance. Par l'enfant qui vient de naître, elle fait honneur à la famille qui l'a fait naître et grandir. En effet, l'enfant stabilise la mère. Il est le trait d'union entre la famille du mari et celle de la femme. On remarque donc que les enfants renforcent la famille par les alliances du mariage.

### 4° LES SOUHAITS EN RAPPORT AVEC LA VIE HEUREUSE ET PROSPERE

- Gira umugabo : "Aies un mari"
- Umugabo (un mari) signifie le protecteur de la famille.
- Gira abâna : "Aies des enfants"
- Gira irêmbó

"Aies de nombreuses gens qui fréquentent ton enclos".

On souhaite à la mère d'être en bonne relation avec l'entourage : les voisins, les amis et même les étrangers. Que ceux-ci se trouvent à leur aise, quand ils sont chez elle; on veut que le cercle des amis sois élargi.

- Gira inka' : Aies des vaches
- Gira umugisha : Aies de la fortune

On souhaite à la mère une vie heureuse et prospère, laquelle vie qui n'est donnée qu'à celui qui fait fortune. Sans celle-ci elle menera une vie malheureuse, une existence diminuée.

---

(1) NTAHOMBAYE, Ph., cité par KAZUNGU, F. Messages à travers quelques souhaits, Mémoire, Bujumbura, 1985 , p.93.

En plus de ces souhaits commençant par les termes "Kira" et "Gira", on rencontre d'autres souhaits variés qui visent une descendance nombreuse, un bien-être matériel, la considération sociale...  
Quelques exemples peuvent le confirmer.

#### 2.6.1.4. LES AUTRES SOUHAITS VARIES

##### 1° LES SOUHAITS VISANT UNE DESCENDANCE NOMBREUSE

- |  |   |
|--|---|
| - Gwīra                                  | : Multiplie-toi   |
| - Sagarara nk'úrubīngo                   | : Etends-toi comme le roseau  |
| - Cācānya nk'úrucāca                     | : Multiplie-toi rapidement comme le cynodon dactylon                            |
| - Rāndarānda nk'ūmutānga                 | : Etends-toi comme le lagenaria rufa  |
| - Gwīza imbūto nk'úrubīngo               | : Aies beaucoup de semences comme l'ivraie                                      |
| - Sēha uzāna<br>ntā mahwā ariho tuzōrera | : Apporte sans cesse (des enfants)<br>il n'y a aucun obstacle, nous éduquerons. |

Pour le Murundi, le meilleur souhait qu'il peut formuler à l'égard de celui qu'on aime, c'est celui d'avoir une descendance nombreuse, de connaître la joie d'être père ou mère. Ainsi tous ces souhaits convergent vers une même réalité : ils expriment la capacité de se multiplier, de s'élargir, de projeter en dehors de soi sa personnalité.

##### 2° LES SOUHAITS PORTANT SUR UN BIEN-ETRE MATERIEL QU'IL FAUT A UNE MERE QUI VA ACCOUCHER

- |                           |   |
|---------------------------|---|
| - Vyārira mu mōta n'ūbūki | : Mets au monde dans le lait et le miel |
| - Vyāra uvyāje            | : Enfante au moment où ta vache met bas |
| - Vyārira mw'īfu          | : Mets au monde dans la farine          |

Comme nous l'avions déjà signalé, tous ces souhaits signifient que la mère mettrait au monde de préférence pendant la période de l'abondance. Elle a de quoi manger. Ainsi l'enfant en profiterait par le lait maternel et grandirait en bonne santé.

Ce sont les quelques motivations de souhaits adressés à la mère qui vient de mettre au monde. Le visiteur insiste sur une progéniture nombreuse, sur le défi à lancer aux ennemis et sur la considération sociale que doit éprouver la mère après avoir mis au monde.

En nous référant sur ces quelques cas observés, nous pouvons dire que l'organisation sémantique des unités votives se subdivise en trois parties :

- D'une part, on a une forme de félicitation "Kira" (sois sauvé) suivie immédiatement de diverses motivations de ces souhaits adressés à la mère. De l'autre, on a un souhait d'état, "Gira" (Aies...) suivi d'un grand nombre d'éléments fondamentaux, nécessaires pour le bonheur de la mère. A côté de ces deux catégories, on observe d'autres souhaits variés qui transmettent le même message que celles-ci. De là, nous constatons que le contenu sémantique des textes d'"ugukêza umuvyêyi" est formé par une succession des unités votives.

Avant de conclure, disons un mot sur le cri de joie émis par le visiteur à la mère. A la fin du dialogue, le diseur des souhaits termine ces félicitations par "impũdu", cri de joie auquel la mère répond par un autre identique, signe évident qu'elle accepte sciemment ces félicitations. Elle manifeste une grande joie de se connaître mère qui a accompli la tâche que la communauté lui a confié en l'envoyant se marier.

## 2.7. CONCLUSION SUR LES MICRO-FORMES

Pour mieux saisir la forme d'un texte d'"ugukêza umuvyêyi", nous avons d'abord observé l'arrangement de tous les éléments qui le composent à tous les différents niveaux. Après avoir découvert cet arrangement, nous avons tenté d'établir des modèles formels qui conduisent à l'actualisation de ces éléments textuels.

Cependant, ces divers éléments sont observés dans un arrangement particulier et construisent le texte en vue d'une valeur expressive et sémantique. C'est pour cela que l'organisation de l'expression en même temps que celle du contenu s'avèrent impérieuses.

Au niveau de l'expression, nous nous sommes intéressée aux phonèmes, aux syllabes, aux mots et aux unités votives. Au niveau de l'unité votive, nous avons constaté des récurrences de phonèmes et de leurs groupements, des récurrences de syllabes isolées et des suites de syllabes et même des mots. Nous rejoignons ZUMTHOR qui dit que :

*"Le trait constant (...) de la poésie orale est la récurrence de divers éléments textuels, "formules" et plus généralement, toute espèce de répétition ou de parallélisme" [1]*

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 141.

Une telle analyse nous a permis d'établir des modèles à toutes ces répétitions. Rappelons que les unités votives n'ont pas de longueur déterminée. Elle varie très sensiblement d'une unité à une autre. Ces unités votives se suivent dans n'importe quel ordre. Le texte complet d'"ugukêza umuvyêyi" est une succession d'unités votives différentes. Cependant, un texte très bref devient long par répétition de certaines unités. En effet, nous reconnaissons que :

*"au sens profond où se constituent les propriétés de la parole vive (...), c'est toute narration qui, spontanément, est répétitive" (1).*

Nous avons pu remarquer qu'une unité est un énoncé verbal. Nous avons essayé de voir comment le sens s'organise dans le cadre d'un énoncé à une proposition ou d'une séquence de propositions.

Au niveau du contenu, chaque unité votive transmet un message intelligible, c'est-à-dire un message doué de sens accessible au destinataire. Pour que le décodage du message soit possible, on n'a pas besoin des explications à partir d'une autre unité textuelle.

L'étude de style est une analyse de la forme spécifique du texte. Elle trouve des moyens d'actualiser cette spécificité. Ainsi, les figures de style ont montré les mécanismes du langage dans la modification du sens des mots et l'aspect esthétique de ces souhaits adressés à la mère. La plupart de fois, une unité votive est constituée par une forme de félicitation suivie des motivations multiples de ces souhaits. En fait, la mère est délivrée des soucis propres à une femme enceinte, d'un accouchement difficile, du désarroi moral, de la haine des rivales, de la solitude, des propos malveillants des ennemis...

Certaines unités débutent par un souhait d'état suivi de divers objets souhaités à la mère : une vie heureuse et prospère et une descendance nombreuse.

En essayant d'opérer une formalisation, nous avons noté les modèles qui président à l'organisation sémantique et expressive du texte à tous les niveaux. Même si le diseur du texte s'intéresse à la récurrence des sons, des mots et des unités votives, il recherche en même temps à transmettre une information ayant un sens complet en rapport avec l'événement. C'est pourquoi tous les traits formels n'apparaissent pas clairement à tous les niveaux : le contenu et l'expression sont donc en symbiose. Néanmoins, par des reprises, le compositeur se forge un modèle lui permettant d'attirer le public à son égard.

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p.141

Il serait ainsi intéressant de voir si tous les genres littéraires supportent la formalisation de la même manière ou si la rigueur de l'organisation textuelle est hiérarchisée différemment, voir si l'information est au même niveau ou au niveau différent.



### III. LA PERFORMANCE D'"UGUKÊZA UMUVYÊYI"

La performance est l'une des phases qui participent dans la création d'une oeuvre littéraire. Elle n'est pas donc en dehors de la prise de forme. Rappelons également que la performance confronte plusieurs facteurs, à savoir le locuteur, le(s) destinataire (s) et les circonstances (...) (1). Autrement dit, elle met en présence l'émetteur et le récepteur qui se comprennent au moyen de la voix, des gestes ou du médium dans des circonstances déterminées.

Dans cette partie, nous voulons découvrir dans quelle mesure les différentes composantes de la performance d'"ugukêza umuvyêyi" sont organisées. Nous espérons pouvoir dégager des modèles performanciers de ces composantes à partir des données fournies par des informateurs.

Analysons de plus près chacun de ces éléments en commençant par le diseur du genre.

#### 3.0. ROLES ET FONCTIONS DU LOCUTEUR d'"UGUKÊZA UMUVYÊYI"

##### 3.0.0. ROLES ET FONCTIONS DE PORTE-PAROLE

ZUMTHOR a indiqué que dans la performance deux axes de la communication sociale se recoupent : "celui qui joint le locuteur à l'auteur, et celui sur quoi s'unissent situation et tradition" (2). C'est pour cela qu'il y a lieu de nous demander si le locuteur du texte d'"ugukêza umuvyêyi" est un interprète ou un auteur.

En général, un poète est celui qui exécute la performance d'un poème oral qu'il a composé lui-même. Dans les cas les plus complexes, c'est à lui de le composer, d'en composer la musique, de le chanter ou de l'accompagner instrumentalement. Cependant, l'oeuvre que nous percevons nous parvient généralement grâce à une chaîne d'intermédiaires dont seuls les derniers nous sont connus. C'est pourquoi dans la pratique de la poésie orale, le rôle de l'exécutant compte plus que celui des compositeurs, non qu'il l'éclipse tout à fait mais qu'il contribue davantage à déterminer les réactions auditives, corporelles, affectives de l'auditoire, la nature et l'intensité de son plaisir.

---

(1) ZUMTHOR, P., Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983, p. 32.

(2) Ibidem.

D'où l'idée que la poésie orale, sauf exception, est anonyme. ZUMTHOR ajoute qu'

*"l'auteur n'est pas un rôle de la littérature orale" (1).*

Toutefois, il faut reconnaître que la performance elle-même n'est jamais anonyme. Et l'auditoire n'a cure de l'auteur de ce qu'il entend. Livrée aux aléas du temps, l'oeuvre poétique orale flotte dans l'indétermination du sens qu'elle ne cesse de défaire et de recréer. De cette manière, l'exécutant n'est pas un poète, un auteur mais un porte-parole, autrement dit un interprète qui est "l'individu dont on perçoit à la performance par l'ouïe et la vue, la voix et le geste" (2).

Pour mieux observer ce rôle d'interprète dans l'"ugukêza umuvyêyi", écoutons certains informateurs :

- *Ubwo buhinga twabwumvise ku bakêra; abakêra na bo bavyumvise ku bakêra bandi babakurira*" (3).

"Nous avons entendu cette spécialité chez les ancêtres qui, à leur tour, l'ont apprise de leurs anciens qui les précédaient".

- *Wumva ingene abandi bavugako ukavuga nka bo' Ushiruka amazinda aravyumva akagenda abitwaye nawe akazokêza uwundi*" (4)

"On entendait comment les autres disent et on les imitait. Celui qui avait une bonne mémoire écoutait et les saisissait facilement. A son tour, il félicitait une autre (mère)."

- *Nabikuye ku bandi bavyeyi bo hambere; ahandi na ho nkavyumva harya bankêza navyaye*" (5).

"Je les ai pris des autres mères d'autrefois et d'autres fois je les entendais le jour où on me félicitait"

- *Numva aho abandi babakêza nkabigana*" (6).

"J'entendais comment les autres faisaient et je les imitais".

En effet, tous les informateurs sont d'accord qu'ils ont appris l'"ugukêza umuvyêyi" à partir d'autres diseurs qu'ils avaient entendus. L'opération de laquelle le proférateur implique l'auditeur se ramène à la manipulation de voix entendues, d'une tradition. Seulement, il possède le talent de rameuter et d'organiser prestement des matériaux bruts, thématiques, stylistiques auxquels se mêlent les souvenirs d'autres performances et souvent des fragments mémorisés.

---

(1) ZUMTHOR, P., *Op. cit.*, p. 211.

(2) Idem, p. 222

(3) NDARUSANZE, Judith, E.O., Cankuzo, Mugózi, Le 23-12-1986

(4) BARIBWEGURE, Angéb, E.O., Cankuzo, Gifunzo, Le 30-12-1986

(5) DOGOMBWA, Margerite E.O., Cankuzo, Kamuna, Le 04-01-1986

(6) KAZEZWA, Denise, E.O., Kiganda, Nkondo, Le 15-04-1986

En fait, la situation renvoie à la tradition qui, souvent, prescrit le modèle de comportement dans les situations actuelles. Puisque le diseur participe à une tradition formalisée, il construit, à la manière de l'auteur, au jour le jour, avec des éléments standard, des textes toujours nouveaux. Bref, aucun diseur d'"ugukêza umuvyêyi" n'est auteur mais un porte-parole.

### 3.0.1. LE STATUT DE L'EMETTEUR D'"UGUKÊZA UMOVYÊYI"

Il y a lieu de nous demander si le poème d'"ugukêza umuvyêyi" est proféré par n'importe qui ou par quelques personnes privilégiées. Avant de dire quoi que ce soit, écoutons l'avis des informateurs :

-<sup>1</sup>"Akêzwa n'ábagóre gusa"(1)

"Elle est félicitée par des femmes uniquement"

-<sup>2</sup>"Akêzwa n'ábagóre, abagabo ntíbazíndúka; umukóbwa kěnsi na kěnsi ntába arabitō hōza nêza mu mutwé, na hó yárvyũvirije nêzá akabimenya arabívuga nyéne"(2)

"Elle est félicitée par les femmes; les hommes ne s'en rappellent pas facilement. En général, une jeune fille n'est pas encore à mesure de saisir le sens. Mais elle l'a bien écouté et compris, elle peut proférer le texte".

-<sup>3</sup>"Abagóre ní bo bakêzá cāne. Abagabo bakuzé bábízi na bó nyéne barashóbora gukêza uwavyāye. Aríko abagabo sí běnsi, ní umwé umwé"(3).

"Ce sont les femmes qui félicitent généralement (une mère). Les hommes âgés qui le savent peuvent la féliciter eux aussi. Seulement, ils ne sont pas nombreux à le faire, leur nombre est très réduit".

-<sup>4</sup>"Akêzwa n'úwo wése abishobóye, cāne cāne abagóre n'ábígěme. Abagabo na bó mu gukêza umuvyêyi bavuga ngo "uríbaruka" gusa"(4).

"Elle est félicitée par toute personne qui en est capable, les femmes et les filles en particulier. Les hommes, quant à eux, disent uniquement : "sois féconde".

-<sup>5</sup>"Böse baramúkêza, yába umugabo, umugóre cānké abakóbwa n'ábasóre babízi"(5).

"Tout le monde la félicite : que ce soit un homme, une femme ou des filles et garçons qui en sont capables".

---

(1) KABÉREKA, Adelaide, E.O. Cānkuzo, Mugózi, Le 28-12-1986

(2) DOGOMBWA, Margerite, E.O. Cānkuzo, Kamúna, Le 04-01-1987

(3) GASONI, Thérèse, E.O., Cānkuzo, Kamúna, Le 04-01-1987

(4) NÍZIGAMA, Capitoline, E.O. Kigānda, Gahwēza, Le 16-04-1987

(5) BARANDUZA, Gérard, E.O., Gísózi, Kibĩmba, Le 20-04-1987

De ces diverses données fournies par nos informateurs, nous pouvons tirer quelques conclusions :

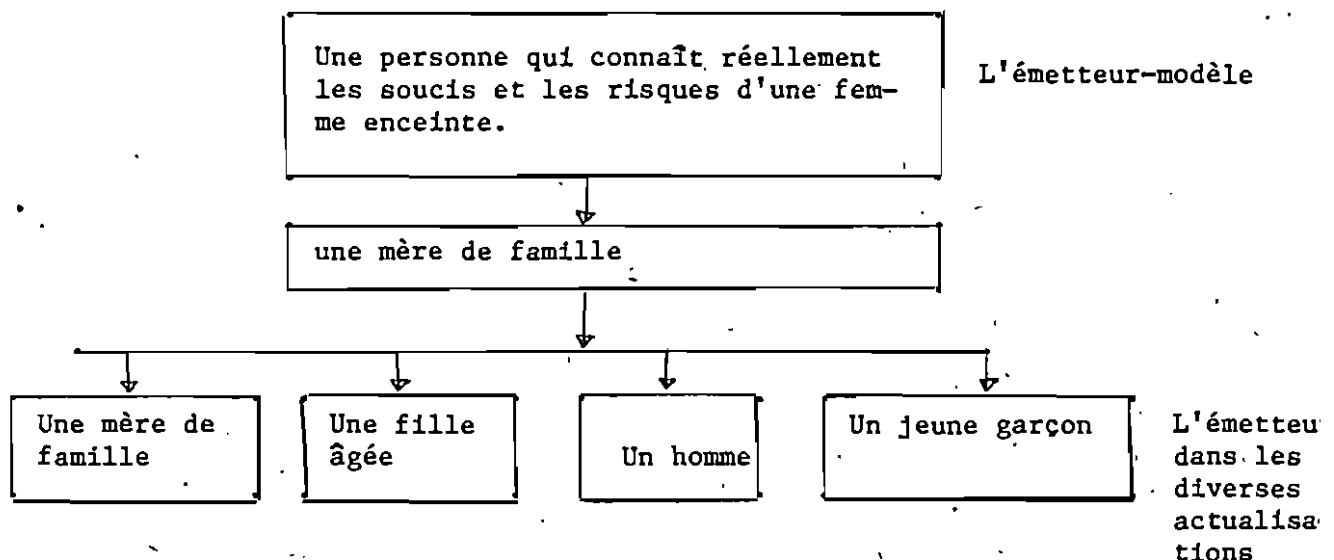
- \* C'était des femmes qui proféraient le véritable poème d'"ugukêza umuvyêyi".
- \* Une fille devenue grande pouvait le proférer. Si elle avait une bonne mémoire, elle le faisait avec autant d'assurance que les femmes.
- \* Un homme ou un garçon pouvait le faire mais pas avec autant de certitude que les femmes ou les filles.

Alors que celles-ci adressent à la mère tout un chapelet de souhaits, les hommes et les garçons ne s'arrêtent généralement qu'à la formule unique et courante : "urībaruka" (que tu engendres) ou "ni wōnkwé" (que tu aies des enfants à allaiter). Cependant, les hommes sont satisfaits de la venue de l'enfant mais ils n'extériorisent pas leur joie au même titre que les mères, qui ont connu les moments difficiles quand elles étaient dans la même condition que la femme qui a accouché.

Bref, n'importe qui peut proférer le poème d'"ugukêza umuvyêyi", pourvu qu'il soit apte à le faire. Le souhait habituel est adressé à la mère par tout le monde : urībaruka. Mais les femmes ne s'arrêtent pas à celui-ci.

En effet, le rôle du proférateur d'ugukêza umuvyêyi est particulièrement réservé aux femmes. Une grande fille peut le proférer. Cependant, si elle est avec les femmes âgées, ce rôle est assumé par ces dernières. Pour les hommes et les garçons, le véritable poème n'est pas attesté, même s'il ne leur est pas refusé. Toutefois, l'enfant n'est pas autorisé à le proférer car il ne sait pas quoi dire ni le pourquoi de ce poème.

Ces observations nous font penser à un modèle qui s'actualise de diverses manières quelque peu différentes.



Selon les témoignages des informateurs, l'émetteur-modèle est une personne expérimentée, qui connaît les soucis et les risques d'une femme enceinte. C'est donc quelqu'un qui a passé par les mêmes étapes que cette femme qui vient d'accoucher. Parfois, certains membres de la communauté qui ne sont pas des détenteurs de ce titre par excellence peuvent assumer le même rôle.

### 3.1. ROLE D'AUDITEUR D'"UGUKEZA UMOVYEYI"

De la part de l'auditeur, la performance peut comporter simplement une écoute ou peut impliquer un échange avec le diseur, cet échange pouvant être nécessaire ou utile.

Le rôle que l'auditeur remplit ne contribue pas moins à celui de l'émetteur à constituer la performance. Ce dernier choisit par quelles voies il communique son message. Il peut s'adresser par exemple verbalement, visuellement ou autrement et c'est ce qui détermine la forme de son message. Les gestes et la voix de l'émetteur stimulent chez l'auditeur une réponse de la voix, des gestes ou des mimiques. La composante fondamentale de la réception est l'action de l'auditeur recréant à son propre usage et selon ses propres configurations intérieures l'univers signifiant qui lui est transmis. Il arrive parfois que les traces s'extériorisent en une performance nouvelle. En effet, l'auditeur devient, à son tour, interprète et le poème se modifie de façon radicale. C'est dans ce sens que dans la personne de l'auditeur, on distingue deux pôles : "celui de récepteur et celui de co-auteur (

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 230.

L'exécutant ne parle pas de lui-même. Sa voix, n'appartient pas tout à fait à la bouche dont l'auditeur émane; elle provient, pour une part, d'en deça. Cette impersonnalisation de la parole permet à l'auditeur de la prendre plus aisément à son compte et d'identifier ce qu'il ressent avec ce qu'on lui dit. Et si l'exécutant parle pour d'autres, c'est en cela que son discours, jamais tout à fait appropriable, demeure constamment disponible à d'autres voix qui résonnent dans la sienne. C'est l'avis d'une informatrice :

*"Ugukēza umuvyēyi nakwīze mu kwūmva abāndi bārikó barabākēza, bica birāndyōhera, nca mpēra aho ndavyīgá, nōnē ubu ndabāzi" (1).*

"J'ai appris les éloges à la maternité en écoutant les autres qu'on félicitait; cela m'a intéressé et j'ai commencé à l'apprendre. Maintenant j'en suis capable." Examinons maintenant ceux qui remplissent le rôle d'auditeur dans la performance et l'auditeur-modèle qui s'actualise dans les différentes manifestations. Vérifions si l'émetteur du genre s'adresse uniquement à la mère. Écoutons encore ce qu'en disent les informateurs :

*"Vyūmuviriza cāne cāne uwo muvyēyi. N'ábāndi muri' kumwé baravugumviriza. N'iyó muhwāniye gushārira mubona ko' abashārizi baba' bēnshi, murahwāna ukatūmudēragiriza" (2).*

"Ils sont surtout entendus par la mère; même ceux avec qui vous êtes ensemble les écoutent. Même si vous la rencontrez en allant à la messe, t'u la félicitez malgré la grande foule qui assiste."

*"Wābaza ko' vyōkwūmvá ndē? Vyūmvé uwo muvyēyi nyéne n'ábāndi bari' aho; vyūmvé abā háno böse; umugabo na bā sēbukwé" (3).*

"Tu penses que cela serait entendu par qui ? Bien sûr par la mère et d'autres qui sont présents. Que cela soit aussi entendu par ceux qui y résident : le mari et sa famille."

*"Mba nshāka vyūmwewe cāne cāne uwo nkēza', uwo muvyēyi, hamwé n'úmugabo wāwé" (4).*

"Je veux que cela soit entendu surtout par la mère et son mari."

---

(1) MÂNIRÁMBONA, Hilde, E.O., Bisoro, Kariba, Le 16-04-1987

(2) BARÍBWĒGŪRE, Angèle, E.O., Cānkuzo, Gifūnzo, Le 30-12-1986

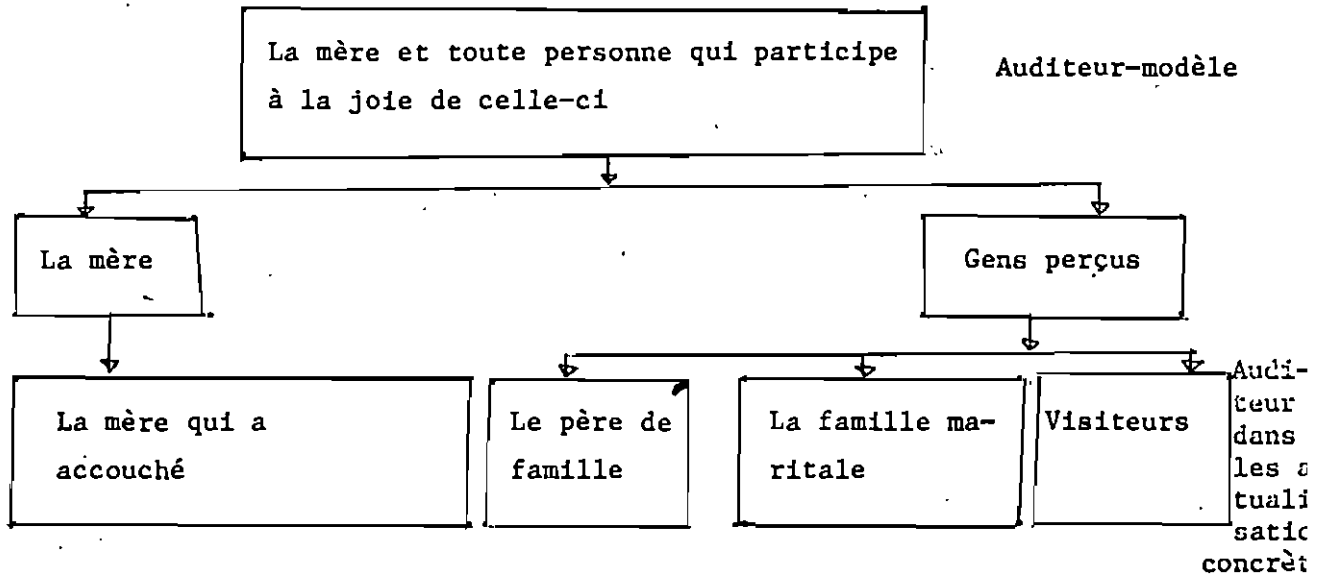
(3) BARARUSĒSA, Véronique, E.O., Cānkuzo, Kamūna, Le 27-12-1986

(4) INANGIRIYE, Cathérine, E.O., Gisagára, Mugānza, Le 22-04-1987

En synthèse, ces témoignages aboutissent aux résultats suivants : les auditeurs du texte d'"ugukêza umuvyêyi" sont :

- \* la mère qui a mis au monde
- \* le père de famille
- \* les membres de la famille de son mari qui sont présents
- \* Les gens de l'extérieur qui sont présents : visiteurs, amis et voisins.

Présentons ainsi l'actualisation de l'auditeur-modèle



Le texte d'"ugukêza umuvyêyi" est écouté et entendu par la mère qui a accouché et toute personne qui participe à la joie de celle-ci. Cette dernière catégorie est composée des personnes présentes au moment de la profération.

### 3. 2. : ROLE DE DESTINATAIRE DANS L'"UGUKÊZA UMUVYÊYI".

ZUMTHOR précise que l'auditeur n'est pas nécessairement destinataire" (1). C'est dire que la personne qui écoute ou entend une parole n'est pas forcément celle à qui elle est adressée. Le public peut être récepteur et véritablement co-auteur d'un texte destiné à quelqu'un d'autre, un supérieur par exemple.

En nous servant des témoignages des informateurs qui ont vécu le véritable performance du genre, nous observons les rôles de destinataire et nous chercherons les différents destinataires afin de découvrir le destinataire-modèle à partir duquel ces derniers s'actualisent :

- "Ayo majambo ayabwira câne câne nyā muvyêyi nyéne. Ariko hariho' abānsi bīwé ari' bo ba rozi, abakêba, intavyāra' aba ashāka kó babiménya. Erega aba ariko arabigāmba. Hariho' n'abāndi akénye kó babiménya nīngoga kugira basāngire kunēzērwa, na bó n'umuryāngo w'umugabo tutibagiye n'umuryāngo wīwe' atēyé itēka"(2)

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 230.

(2) NĀHIMĀNA, Marie, E.O., Rusaka, Murāmbi, Le 15-04-1987

"Ces paroles sont surtout adressées à la mère. Mais il y a ses ennemis tels les empoisonneurs, ses rivales, les femmes stériles qui, à son avis, doivent l'apprendre. En fait, elle est en train de se vanter. Il y en a d'autres qui ont besoin de le savoir dans les plus brefs délais pour qu'on puisse partager cette joie : ce sont la famille de son mari sans oublier sa famille à qui elle fait honneur".

- Uriko urakêza, amajambo uyashikiriza umuvyeyi ugashaka n'uko abandi bari aho bavyumva kugira inkuru nziza ikwirere hose (1).

"Si tu félicites (une mère), tu adresses ces paroles à la mère mais tu veux également que tous ceux qui sont présents l'entendent pour que la bonne parole se répande partout.

En synthèse, les destinataires d'ugukêza umuvyeyi sont :

- \* La femme qui a mis au monde
- \* Les gens présents au cours de ces cérémonies
- \* Tous les autres destinataires souhaités par le diseur:

les membres des deux familles alliées, les amis, les voisins et même les ennemis (empoisonneurs, rivales, femmes stériles...)

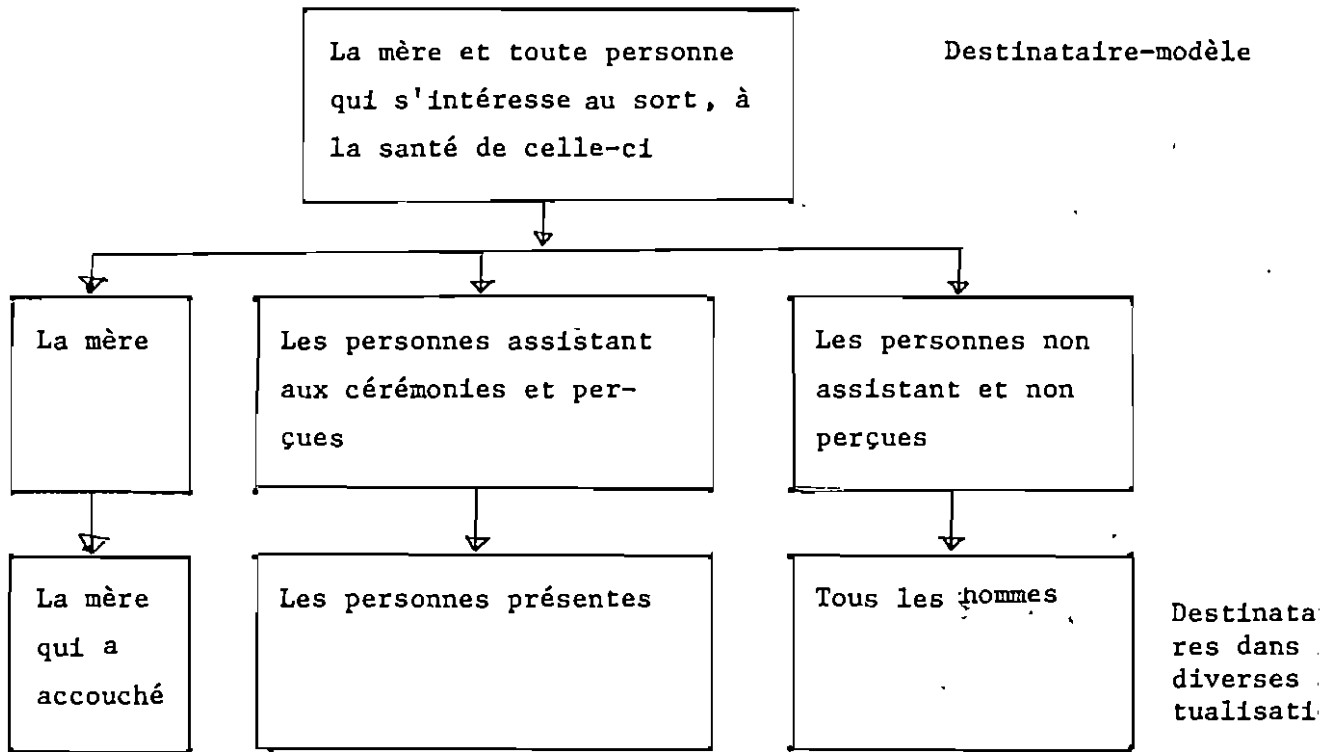
En résumé, le proférateur voudrait être entendu par tous les membres de la société. Ainsi, les rôles de destinataire sont à plusieurs niveaux que l'on peut schématiser comme suit :

| <u>Niveaux</u>  | <u>Destinataire</u>            | <u>Situation</u> |
|---|--------------------------------|------------------|
| <u>Niveau I</u><br>→<br>Destinataire présent et indispensable | La mère                        | .....Visible     |
| <u>Niveau II</u><br>→<br>Destinataire éventuellement présent  | Les gens présents              | Visible          |
| <u>Niveau III</u><br>→<br>Destinataire souhaité               | Tous les membres de la société | Invisible        |

(1) DOGOMBWA, Marguerite, E.O., Cankuzo, Kamuna, le 04-01-1987.



Cette hiérarchie nous conduit à l'analyse du processus d'actualisation du destinataire-modèle.



En vérité, le diseur d'"ugukêza umuvyêyi" destine son poème à la mère et aux personnes qui s'intéressent à son sort et à sa santé. Ces dernières sont de deux catégories : les personnes assistant aux cérémonies d'ugukêza umuvyêyi et qui sont perçues par le proférateur et les personnes non assistant et non perçues par lui.

Réellement, il s'agit des destinataires suivants : la mère qui a accouché, les personnes présentes au cours de la profération ainsi tous les gens absents, imaginaires mais souhaités par l'interprète.

### 3. 3. LA VOIX DE L'EMETTEUR ET DU RECEPTEUR

La voix fait partie de la performance d'un texte oral parce qu'elle transmet le message lui-même. D'une manière idéale, l'oralité pure définit une civilisation de la voix vive. Cependant, il faut reconnaître que :

*"cette voix constitue un dynamisme fondateur, à la fois préserveur de valeurs de parole et créateur des formes de discours propres à maintenir la cohésion et la moralité du groupe" (1)*

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 36.

A travers le corps qui la produit, la voix renseigne sur la personne. Mieux que par le regard, par l'expression du visage, l'individu est trahi par sa voix. Mieux que le regard, que le visage, la voix se sexualise et constitue un message érotique (1).

Dans certains cas, la voix seule suffit à séduire, à calmer, par exemple, un animal inquiet ou un jeune enfant encore exclu du langage.

La voix autant que l'écoute déborde la parole et "le désir de la voix habite toute poésie" (2); autrement dit "le poète est voix" (3). La voix poétique prend au désir qui le sous-tend. Et les jugements de valeur que suscite la parole se fondent sur les qualités de la voix, de la technique vocale de l'émetteur autant ou plus que le contenu du message. C'est pourquoi la "voix assume en poésie le discours érotique explicite (4).

En s'adressant à son interlocuteur, l'intention du locuteur n'est point seulement de lui communiquer une information, mais bien d'y parvenir en le provoquant à reconnaître son intention, à le soumettre à la forme illocutoire de sa voix.

Toutes ces constatations suggèrent l'analyse de la voix des deux partenaires lors des cérémonies d'"ugukêza umuvyêyi".

Le texte de ce genre doit s'adapter en quelque sorte à l'auditeur au cours de la performance. L'interprète varie le ton ou le geste, module l'énonciation selon l'attente qu'il perçoit. Et voici ce que disent les informateurs quand on leur demande le pourquoi de la pause régulière après chaque sous-unité de l'énoncé :

- "Uwukêza umuvyêyi avuga akanya gatôyi'acá ahágarara kugíra ngo uwo muvyêyi abāshé gutégēra ivyo'aríko aravúga kandi kugíra ngo abāshé kwitabiriza" (5).

"Le diseur parle un petit moment et faut une pause pour que la mère puisse assimiler ce qu'on vient de lui dire et pour qu'elle puisse répondre".

- "Uza uravúga amajambo amwé amwé ahāndi uhágarara kugíra ngo mwūmvíkane kandi ushobóre nó kwibuka amajambo akuríkira" (6).

"Tu profères quelques mots, puis tu t'arrêtes pour que vous puissiez vous comprendre et pour que tu puisses te souvenir de la suite".

---

(1) ZUMTHOR, P., *Op. cit.*, p. 14

(2) Idem, p. 160.

(3) Ibidem, p. 160

(4) Idem, p. 162.

(5) MAHÔGO, Véronique, E.O., Ngôzi, Kayogoro, Le 19-04-1987

(6) KIBWAKAZI, Eugénie, E.O., Bwābarangwe, Kigabiro, Le 15-04-1987

- "Ni ukugira ngo uwu muvyeyi aronke akanya ko kwishura kandi kugira ngo biryohere"(1).

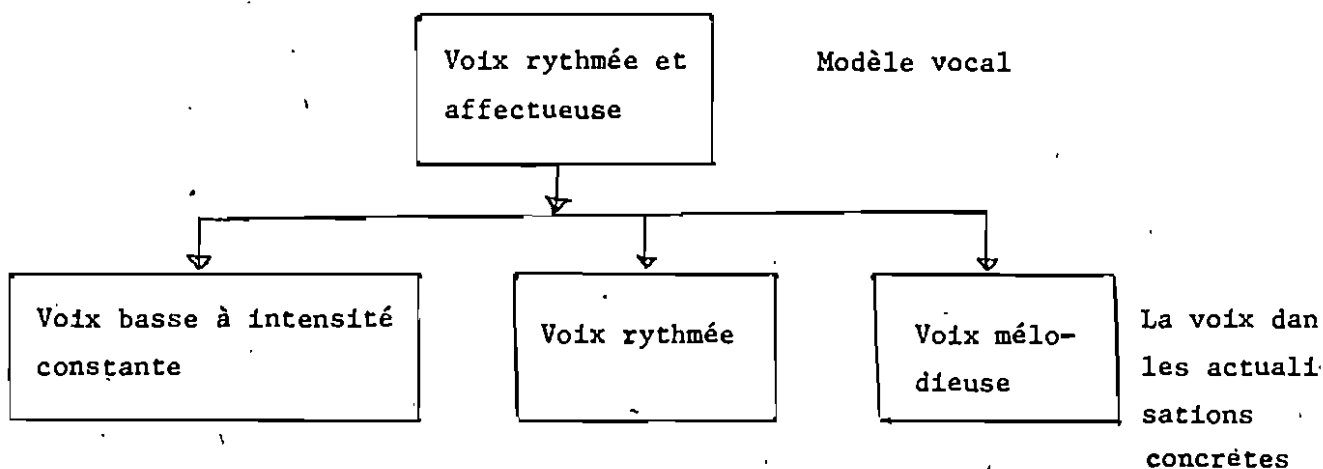
"C'est pour que la mère en question puisse avoir un temps pour répondre et pour que cela puisse plaire."

Dès que le diseur et la mère sont en présence, le diseur cherche des formes de catégorisation plus significatives qui lui permettront de mieux communiquer avec la mère. Ils doivent avoir un certain nombre de symboles en commun afin d'assurer une communication adéquate. C'est pourquoi, à chaque énoncé du visiteur, la mère doit répondre par la formule unique "twese" (nous tous). Cependant le proférateur doit vérifier la réaction de son interlocuteur pour que l'échange soit utile. Ainsi, ces félicitations adressées à la mère sont sous une forme de dialogue rythmé et vivant

Au cours de la profération, la voix n'est pas forte et son intensité reste constante du début à la fin de l'unité votive. Toutefois, on remarque une présence de pause (s) entre les différentes propositions de l'énoncé. Le nombre de pauses est en rapport avec la longueur de l'unité. On subdivise l'unité textuelle en plusieurs composantes pour laisser à la mère le temps de répondre aux différents souhaits et pour que le proférateur puisse réfléchir à l'unité suivante.

Grâce à ce rythme régulier et cette voix saccadée suscités par des couplets et refrain, le discours est mélodieux et devient déclamatoire. Ainsi, la diction rythmée et faiblement mélodique laisse le texte imposer sa force et son poids. Au cours du dialogue, le diseur témoigne un sentiment tendre à l'égard de la mère.

Tous ces traits de la voix des interlocuteurs sont actualisés selon un modèle :



(1) NIYUHIRE, Michel, Enquête Mukike, Kigōzi, le 20-04-1987

Les deux partenaires échangent leurs propos selon un modèle vocal déterminé. Pour ce qui nous concerne, il s'agit d'une voix rythmée et affectueuse qui détermine chaque manifestation concrète de la voix des participants.

### 3. 4. LE MODELE GESTUEL

L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. Elle implique tout ce qui s'adresse à l'autre : les gestes, les regards et tous les mouvements du corps. Le geste et l'énoncé sont généralement associés. Ceci montre que "le modèle gestuel fait partie de la compétence de l'interprète et se projette en performance" (1).

Ainsi, l'interprète, exhibant son corps, s'offre à un contact. Le récepteur l'entend, le voit et probablement le touche. A ce moment, celui-ci sent son corps s'émouvoir. Cependant, certains gestes ont une épaisseur sémantique considérable. Et une culture donnée impose au diseur telle ou telle attitude. GENEVIÈVE CALAME-GRIAULE donne à ce propos cet exemple dogon :

*"La parole que l'on parle assis, c'est une parole de vérité; la parole que l'on parle en se promenant c'est une parole sans position; la parole que l'on parle couché, c'est une confidence" (2).*

Qu'en est-il exactement avec l'"ugukêza umuvyêyi" ? Nous allons analyser les informations livrées à ce propos :

- Muri'ico gihe nyené kumúkêza aba afáshe umuvyêyi mu bitúgu n'ámabóko yöse, akaja / <sup>arakwémúra</sup> yîsubiriza kuko' ivyo vy'úkugwâna mû nda ní bishasha (3).

"A ce moment celui qui la félicite (la mère) la tient sur les épaules avec les deux bras et fait le mouvement des bras partant des épaules vers les mains et cela à plusieurs reprises; en fait, le fait de s'embrasser est récent".

- Uramúfata ku bitúgu ukamuramutsa nyéne kuko' uba umúkúnda, ní có gitúma umwiyegereza" (4)

"Tu la tiens sur les épaules et tu la salues parce que tu l'aimes; c'est pourquoi tu la mets dans les meilleures conditions".

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 193.

(2) CALAME-GRIAULE, G., Op. cit., p. 74.

(3) NTAHOBATĀNKŪRA, Modeste, E.O. Giheta, Higiro, Le 15-04-1987

(4) GASONI, Thérèse, E.O., Cānkuzo, Kamŭna., Le 04-01-1987

- "Ico gihe jwé ndiko ndamúkēza mba ndámufashe mu bitúgu mfúkamyé na wé yĩcaye afíse umwāna ku biberu"(1)
- "Au moment où je la félicite, je la tiens sur les épaules étant à genou alors qu'elle est assise tenant l'enfant dans le giron".
- "Wabá upfúkamyé cānké wĩcaye uríko wōnsa umwāna nyené kukuramutsa agaca apfúkama. Iyó asānzé uhágaze arakwēgera akakúfata ku bitúgu nyéne akakúkēza"
- "Tu étais à genou ou assise en train d'allaiter ton enfant, et celui qui te félicitait se mettait à genou par la suite. S'il te trouvait debout, il s'approchait et te tenait sur les épaules et commençait à te féliciter."
- "Warátega ibitúgu nyéne bakakuramutsa gútya, wabá wēmeye kó bagushigíkira"(3)
- "Pour montrer qu'elle acceptait d'être soutenue, elle consentait à être tenu sur les épaules en la saluant."

Les deux interlocuteurs s'approchent l'un de l'autre et posent les mains sur les épaules. Cependant ces attitudes varient :

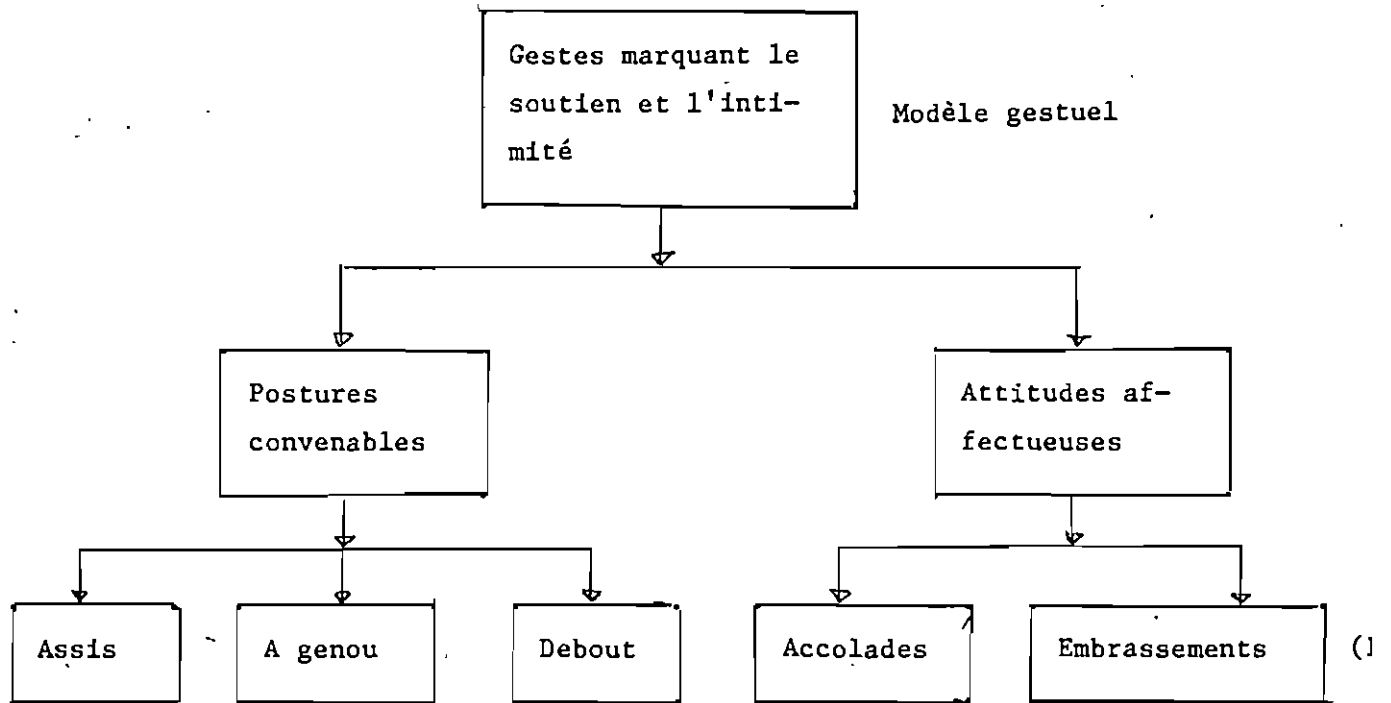
- Ils font des accolades qui consistent en mouvements des bras partant des épaules vers les mains et à plusieurs reprises. Ils se tiennent, donc, mutuellement sur les épaules.
- De nos jours, ils s'embrassent.

La profération suit le mouvement des mains palpant le dos du partenaire ou suit celui des bras partant des épaules vers les mains.

Aussi, la posture des deux partenaires varie suivant qu'on trouve la mère assise ou debout. Ils peuvent prendre la position assise, debout ou peuvent être à genou. Toutefois, cette position connaît des degrés selon chaque partenaire. En général, si la mère est assise, son partenaire se met à genou. Par contre, si elle est debout, ce dernier prend la position debout. Ainsi la position assise pour la mère correspond à la mise à genou pour son partenaire. La position debout s'observe dans les deux cas et en même temps. Concrètement, la position assise et debout sont des vraies postures pour la mère qu'on est en train de féliciter. Cependant les positions à genou et debout le sont pour celui qui la félicite.

Dans certains cas, la mère se met à genou, comme son partenaire peut prendre la position assise. Mais ces postures ne sont pas très fréquentes. Cette hiérarchie suggère le processus d'actualisation de modèle gestuel. Cette actualisation peut être présentée comme suit:

- 
- (1) KIBWÁKAZI, Eugénie, E.O. Bwābarangwe, Kigabiro, Le 15-04-1987
  - (2) HABONIMĀNA, Anatalie, E.O., Bwēru, Nyabísindu, Le 02-01-1987
  - (3) NAHÁGERA, Marguerite, E.O., Cānkuzo, Kamūna, Le 28-12-1986
  - (4) INÁCÍZÁ, Clothilde, E.O., Cānkuzo, Kamūna, Le 28-12-1986



Les cérémonies d'"ugukêza umuvyêyi" sont la manifestation de la chaleur humaine envers la mère. Ces gestes sont très affectifs. Ils traduisent la tendresse et l'émotion des partenaires. C'est pourquoi ces gestes marquant le soutien et l'intimité constituent le modèle gestuel. Quand le corps est totalement présent, il "joue le discours" (2). Les différentes attitudes et postures qui accompagnent la profération du texte contiennent une partie du sens. En effet, les gestes viennent au secours de la voix pour souligner, ponctuer, préparer un effet de voix et de pensée. A ce sujet, ZUMTHOR établit un rapport entre le langage et le geste.

*"Le geste, loin de l'étouffer, valorise le langage. Celui-ci explicite la signification du geste" [3].*

L'expression linguistique est donc nécessaire mais n'est pas suffisante pour transmettre le sens du message. De la sorte, tous les souhaits joints aux gestes témoignent d'un degré supérieur d'affectivité à l'égard de la mère qui vient d'accoucher.

---

(1) Le geste dans toutes ses manifestations concrètes

(2) ZUMTHOR, P. Op. cit., p. 198.

(3) Idem, p. 54.

3. 5. L'EMPLACEMENT DE L'ENFANT PENDANT LA PROFERATION

Alors que les deux partenaires se saluent chaleureusement, où se trouve l'enfant à ce moment-là ? Est-il placé à n'importe quel endroit ou, au contraire, sa place appropriée est connue par les participants à l'"ugukêza umuvyêyi" ? La réponse à la question nous fera savoir si notre société avait indiqué une place favorable ou obligatoire pendant la profération des poèmes de ce genre. En effet, on sait que l'enfant est placé quelque part. Pour répondre à la question posée, citons des témoignages que nous confronterons pour tirer une conclusion par après.

- "Umwâna aba arí mu mugôngo cânké ku biberu. Iyó bāmuvyāmitse na hó aramúterura Ntamukêza atámufíse. Uca ugira uti : terura umwâna turamúkanye; agahéza agatérura wâ umwâna. Erega ní we abá akūzanye" (1).

"A ce moment, l'enfant est au dos ou dans le giron maternel. Si on l'a mis au lit, elle le prend dans ses bras. Tu ne peux pas la féliciter en l'absence de l'enfant. Tu lui dis carrément : prends l'enfant pour que nous nous saluions; aussitôt elle le prend. En fait, c'est ce dernier qui, réellement, te fait venir".

- "Umwâna aba arí ku biberu. Ntushobóra gukêza umuvyêyi umwâna arí mu mugôngo. Mu gihe c'úgukêza umuvyêyi umwâna arí mu mugôngo, umubwira uti : ururutsa umwâna, akūrurutsa, akamushira ku biberu hānyuma ugaheza ukamúkêza. Asinziriy ategerezwa kumūzana. Ntushobóra kumúkêza atári kumwé n'ūmwâna" (2).

"L'enfant est, à ce moment, au dos. Tu ne peux pas féliciter la mère l'enfant étant au dos. Si ce dernier est au dos au début de la profération, tu lui (mère) dis : descends l'enfant; elle le descend et le met dans son giron, puis tu commences la profération. S'il est endormi, elle doit l'amener. Tu ne peux en aucun cas la féliciter sans l'enfant".

- "Atámuhêtse ategerezwa kumúshira ku biberu" (3).

"S'il ne l'a pas au dos, elle doit le mettre dans son giron".

- "Ashobora kubá arí mu mugôngo cânké aryāmitswe" (4).

"Il peut être au dos ou au lit".

Essayons d'analyser le contenu de ces divers témoignages :

---

(1) MISÁGO, Bernadette, E.O., Cānkuzo, Mugózi, Le 26-12-1986

(2) GASONI, Thérèse, E.O., Cānkuzo, Kamūna : Le 4-1-1987.

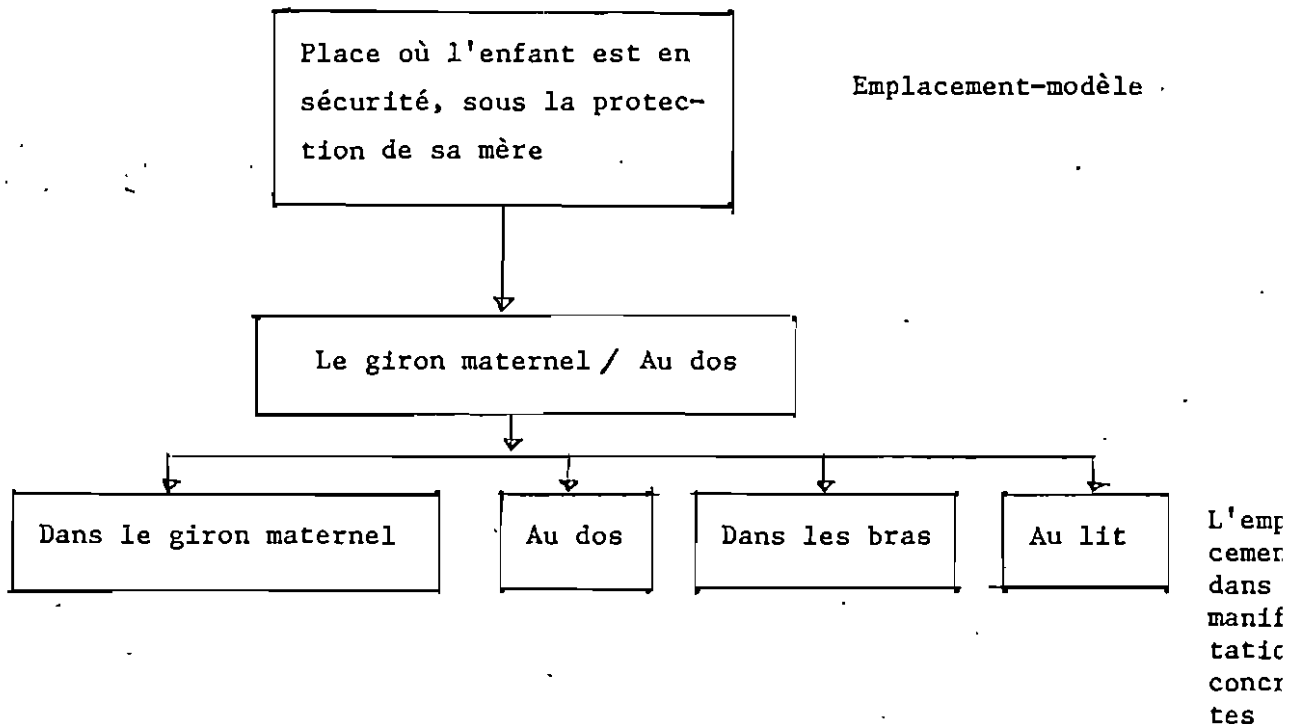
(3) NDIKUBWÁYO, Renée, E.O., Bukêye, Gahāga, Le 17-04-1987

(4) NĀHĪMĀNA, Rose, E.O., Nyabihānga, Nyamitore, le 18-04-1987

- \* En général, l'enfant se trouve dans le giron maternel
- \* Il peut être au dos
- \* Il peut être dans les bras maternels
- \* Toutefois, il peut rester couché.

Le giron maternel qui est une constante pour tous les informateurs est considéré comme une véritable place de l'enfant. Le dos est aussi une place convenable. Toutefois, d'autres places sont observées.

A partir de ces manifestations concrètes nous pouvons découvrir un emplacement-modèle qui s'actualise selon un processus pouvant se schématiser de la façon suivante :



La naissance est un événement important et inoubliable dans la vie d'une mère. C'est pourquoi, lors de ces cérémonies, l'enfant n'est pas négligé ou mis à part. Une place où il doit être en sécurité, sous la protection de sa mère, lui est réservée. Elle a eu cet enfant qui s'identifie à elle et qui perpétue honorablement l'existence de la race. C'est aussi un signe d'épanouissement et de gain de chaleur.

### 3. 6. LES CIRCONSTANCES SPATIO-TEMPORELLES

Rappelons que les circonstances sont une composante de la performance. Elles en forment le contexte et se réduisent aux "paramètres de temps et de lieu" (1).

---

(1) ZUMTHOR, Op. cit., p. 149.



La performance est doublement temporalisée : "par sa durée propre et en vertu du moment de la durée sociale où elle s'insère"<sup>(1)</sup>. Toute performance a des valeurs propres; c'est pourquoi on distingue des situations performancielles selon que le moment de profération s'insère dans un temps des rites, d'événements humains ritualisés ou un temps social normalisé.

Diverses circonstances de la vie privée ou publique, importantes d'une façon ou d'une autre au destin commun, mesurent un temps récurrent aux fréquences mal prévisibles : la naissance, le mariage, la mort, le combat, la victoire... Aussi, le moment de la performance peut être pris sur le temps des heures, des jours, des saisons. Parfois, le moment peut être "aléatoire" (2).

La durée de la profération est imprécise. L'aptitude à proférer les formes brèves provient de la mémoire individuelle. Elle n'exige pas de formation particulière. Les formes longues requièrent la maîtrise de techniques précises.

En général, le lieu d'exécution est choisi par la société. Les modalités spatiales de la performance interfèrent avec celles du temps. Tout comme le temps, le lieu peut être aléatoire. Mais dans la plupart des cas, il est connu et même respecté. Situé dans un lieu particulier, "la performance projette l'oeuvre poétique dans un décor" (3)

En tenant compte des témoignages des informateurs sur les circonstances spatio-temporelles de la performance, nous voulons analyser celles qu'on rencontre dans l'"ugukêza umuvyêyi", voir si elles sont socialement reconnues et chercher éventuellement le modèle circonstanciel selon lequel diverses circonstances spatio-temporelles s'actualisent.

### 3. 6.0. LES CIRCONSTANCES TEMPORELLES

Afin de pouvoir discerner la durée et le moment de la performance d'"ugukêza umuvyêyi", écoutons les réponses dans ces témoignages des informateurs.

- Mubonanye ari mu gitondo uramukêza, ari mw'ijoro ni kwakundi. Aho mubonaniye hose ushobora kumukêza"(4).

"Si vous vous revoyez le matin, tu la félicites, si c'est la nuit, il en est de même. A n'importe quel moment, tu peux la féliciter".

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 149.

(2) Idem, p. 153

(3) Idem, p. 155

(4) NCIMBIRIGI, Isabelle, E.O., Gísagara, Muganza, le 22-04-1987

- Umukēza igihe icó ari' co cöse mubonanye; hába mu gitôndo, hába ku mutâga cänké ku mugórôba uramukēza (1).
- " Tu la félicités à n'importe quel moment. Que ce soit le matin, que ce soit à midi ou le soir, tu la félicités.
- Bakēza umuvyēyi hábona. Ntaho vyächika ngo bamukēze mw-ijoro (2).
- " On félicitait une mère quand il fait clair. Il n'arrivait pas qu'on la félicite la nuit".
- Bámukēza igihe cöse bamubonéye, keretse mw'ijoro. Mugábo ari' ũrāra we' yarábígíra; ntiyahéza ngo yícáre atábimugiriye; we wūmva vy' shóboka ?(3)
- " On la félicitait à n'importe quel moment qu'on la voyait, sauf la nuit. Mais si on venait loger, on le faisait; on ne pouvait pas rester tranquille sans le faire. Crois-tu que c'est possible ?

De toutes ces informations, nous retenons que :

- \* L'on profère l'"ugukēza umuvyēyi" le matin, en plein jour et le soir quand on vient rendre visite à l'accouchée.
- \* Cependant, sauf pour des cas rares et exceptionnels, il n'est pas permis de féliciter la mère pendant la nuit.
- \* On félicite l'accouchée à n'importe quel moment de la journée. Dès qu'il arrive, le diseur profère son texte avant même qu'on se serre la main.

A côté de ce moment de la journée, il y a un autre moment social où se profère le genre. A ce propos, écoutons encore une fois les informations livrées :

- Bakēza umuvyēyi iyó yashikanye, ari' mu kiriri cänké iyó yasohótse (4).
- " On félicite la mère lorsqu'elle<sup>n</sup> accouché, lorsque elle est encore au repos ou après le jour de relevailles".
- Bākēza umuvyēyi akíri mu kiriri cänké umūnsi wó kumuhēkereza (5).
- " On félicitait l'accouchée en période de réclusion ou le jour de relevailles".
- Bākēza umuvyēyi igihe bamubōnye yarībarutse. Ntibārīnda umūnsi yībārukiyeke n'āhó hōba háheze imūnsi. Ari' mu kiriri cänké bāhūye yarasóhotse bāca bamuramutsa, bakamukēza (6).
- " On félicitait une accouchée à partir du moment où l'on apprend qu'elle a mis au monde. On ne tenait pas compte du jour de naissance. Même si des jours passaient, on venait la féliciter. Que ce soit en période de réclusion ou même après on la saluait de la même manière".

---

(1) BARIBWĒGURE Angèle, E.O., Cānkuzo, Gifūnzo, Le 30-12-1986.

(2) KAVUYE, Régine, E.O. Cānkuzo, Nyabísindu, Le 01-01-1987

(3) MASAMBIRO, Modeste, E.O., Cānkuzo, Kamūna, le 29-12-1987

(4) BARAHĪNDUKANA, Anne, E.O. Mukíke, Nyarūmānga, le 23-04-1987

(5) NĪBARUTA, Janvière, E.O., Mbuye-Tēka, le 20-04-1987

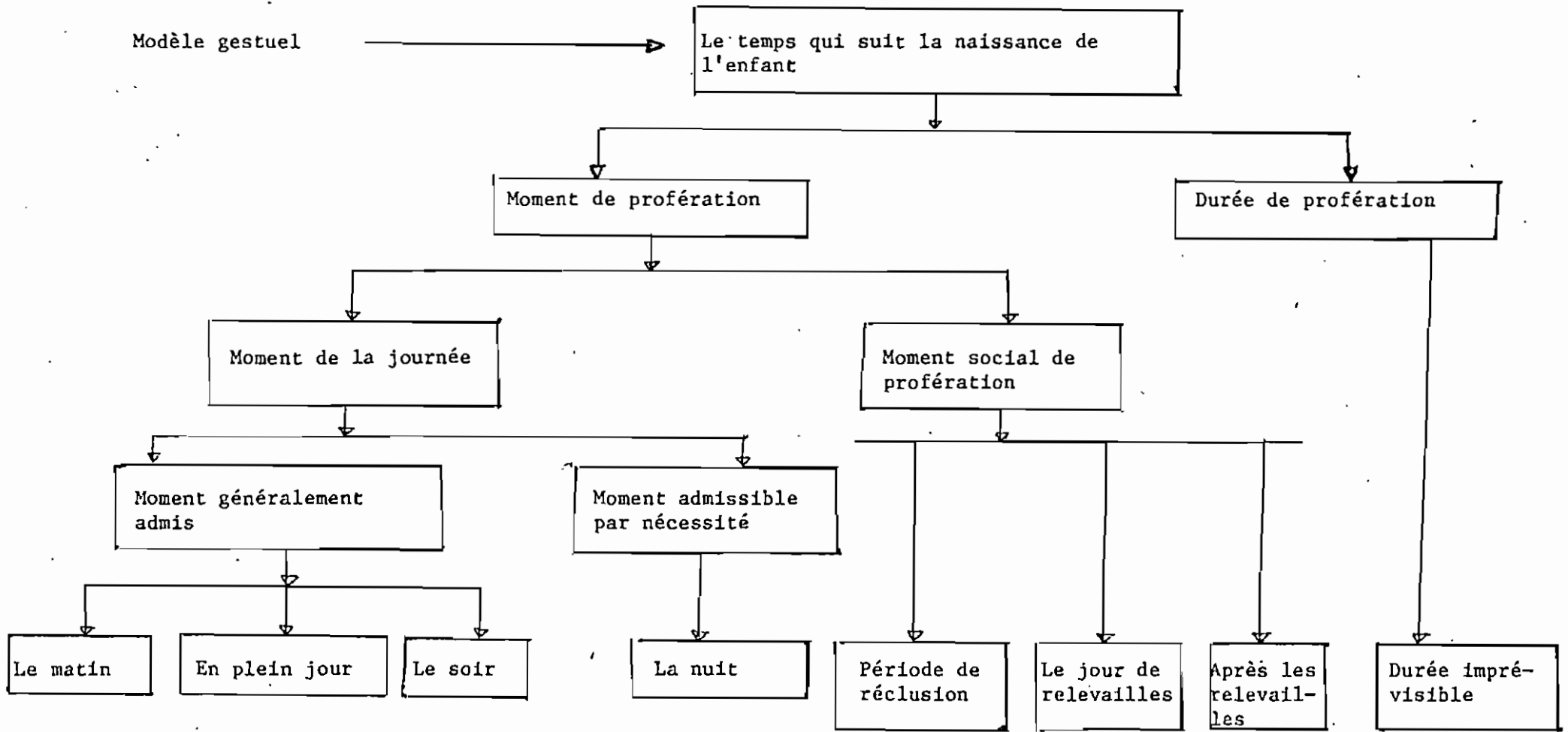
(6) MPOZAKO, Thérèse, E.O. Isáre-Karōnga, le 17-04-1987

Etablissons une synthèse de ces informations :

- \* On profère l'"ugukêza umuvyêyi" après la naissance de l'enfant, en période de réclusion.
- \* On profère ce poème le jour de relevailles
- \* On le profère dans les jours qui suivent le jour de relevailles
- \* On félicite la mère chaque fois qu'on la rencontre pour la première fois après l'accouchement.

La durée de la performance d'"ugukêza umuvyêyi" est indéterminée. Elle dépend de la mémoire du proférateur. S'il a une bonne mémoire, le texte sera long, mais dans le cas contraire, la durée sera brève.

Ainsi le modèle temporel qui est envisagé en moment et en durée s'actualise selon un schéma suivant :



(1) Le temps dans les actualisations concrètes de la performance

Le temps qui suit la naissance de l'enfant est le modèle définissant les diverses circonstances temporelles qui entourent la profération d'"ugukêza umuvyêyi". Ce temps est variable dans les différentes situations concrètes. Le moment physique de la profération peut être le matin, le soir et tout autre moment de la journée et très rarement la nuit. Quant au moment social, on félicite l'accouchée lorsqu'elle est encore au repos, c'est dire pendant la période de réclusion; le jour de relevailles et tout autre moment éventuel après les cérémonies de relevailles. La durée de profération est variable suivant les individus.

### 3. 6.1. LES CIRCONSTANCES SPATIALES

A propos du lieu où s'exécute la performance d'"ugukêza umuvyêyi", nous allons citer les informateurs :

- N'âhó mwôhuríra mū nzira yárvyâye mukaba mutári bwâbonané ushobora kumúkêza, umúsânze nko' mū nzu na hó urînjira ukamúkêza gútyo nyéne, cānké muhūriye nko' ngáha hānze' muraramukanya nyéne ukamúkêza (1).
- " Mēme si vous vous rencontriez en chemin pour la première fois après l'accouchement, tu peux la féliciter. Si elle est dans la maison, tu entres et tu la félicites de la même manière. Et si tu la trouves par exemple devant sa maison vous vous saluez comme d'habitude en la félicitant".
- Umukēzereza aho hōse. We nākubáriye ko' nó kw'ísēngero babigiríraho, eka n'áho hōse muhūriye (2).
- " On la félicite étant n'importe où. Je t'ai dit que même devant l'église on le fait; bref, c'est à n'importe quel lieu de rencontre".
- Kēnshi na kēnshi bamukēza ari' mu kiriri, mugábo n'íyo' yavūye mu kiriri uwútārōnse umwānya kare amukēzereza ahāndi hōse, bābonanye (3).
- " Souvent on la félicite pendant la période de réclusion mais celui qui n'a pas eu le temps de venir pendant cette période la félicite n'importe où il la trouve".

En synthèse, nous constatons que :

- \* L'"ugukêza umuvyêyi" se profère dans la maison pendant la période de réclusion.
- \* Il se profère devant la maison, après la période de réclusion.
- \* Il se profère partout où l'on rencontre une mère qui a accouché pour la première fois.

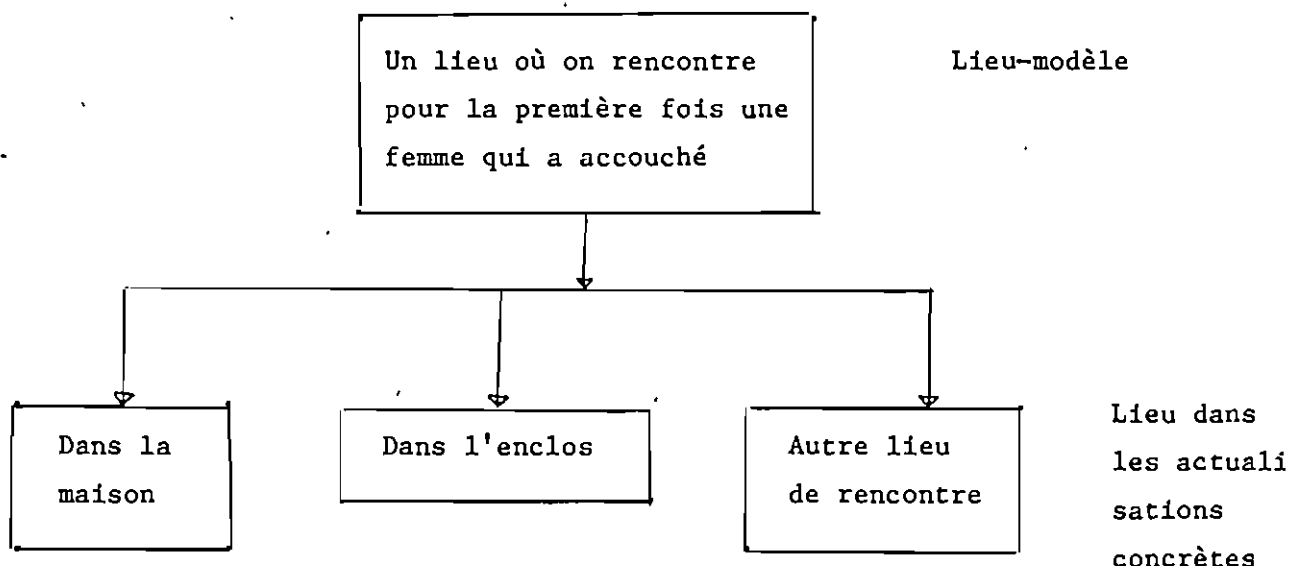
---

(1) NDARUSÂNZE, Judith, Cānkuzo, Mugózi, le 23-12-1986

(2) MASĀMBIRO Modeste, Cānkuzo, Kamūna, le 29-12-1986

(3) NTĀBĀNGANA, Thérèse, E.O. Rusaká, Kirāmbi, le 17-04-1987

Ainsi nous pouvons schématiser les lieux de profération d'"ugukêza umuvyêyi".



En réalité, c'est tout endroit où l'on trouve la mère que le diseur exécute le discours d'"ugukêza umuvyêyi".

### 3. 7. CONCLUSION SUR LES MODELES PERFORMANCIELS D'UGUKÊZA UMUVYÊYI

Dans cette partie, notre objectif était de découvrir comment la performance d'"ugukêza umuvyêyi" est organisée d'une façon spécifique. Si jamais cette organisation existe, y a-t-il des modèles bien définis qui la guident ? Nous avons ainsi essayé de présenter les différentes composantes de la performance dans leurs manifestations concrètes.

Nous nous sommes servis de témoignages des informateurs et nous avons abouti à une organisation suivant les diverses composantes de la performance à savoir le porte-parole, l'auditeur, le destinataire, la voix des interlocuteurs, les gestes, l'emplacement de l'enfant pendant la profération, le lieu et le temps.

En résumé, nous pouvons établir une synthèse de toutes ces modèles avec toutes ces modèles avec toutes les manifestations concrètes des composantes performanciennes d'"ugukêza umuvyêyi".

| Composition de la performance | Actualisations concrètes   | Modèles  |
|-------------------------------|--|--|
| - L'émetteur                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- La mère de famille</li> <li>- Une fille âgée</li> <li>- Un homme</li> <li>- Un jeune garçon</li> </ul>  | Une personne qui connaît réellement les soucis et les risques d'une femme enceinte |
| - L'auditeur                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Une mère qui a accouché</li> <li>- Les gens présents</li> </ul>   | La mère et toute personne qui participe à la joie de celle-ci                      |
| - Le destinataire             | <ul style="list-style-type: none"> <li>- La mère qui a accouché</li> <li>- Les personnes présentes</li> <li>- Tous les hommes</li> </ul>   | La mère et toute personne qui s'intéresse au sort, à la santé de celle-ci          |
| La voix des interlocuteurs    | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Voix basse à intensité constante</li> <li>- Voix rythmée</li> <li>- Voix mélodieuse</li> </ul>  | Voix rythmée et affectueuse  |
| Le geste                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Assis</li> <li>- A genou</li> <li>- Debout</li> <li>- Accolades</li> <li>- Embrassements</li> </ul>   | Gestes marquant le soutien et l'intimité   |
| L'emplacement de l'enfant     | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Au lit</li> <li>- Au dos</li> <li>- Dans les bras</li> <li>- Dans le giron maternel</li> </ul>  | Place où l'enfant est en sécurité, sous la protection de sa mère                   |
| Le temps                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le matin</li> <li>- En plein jour</li> <li>- Le soir</li> <li>- La nuit</li> <li>- Période de réclusion</li> <li>- Jour de relevailles</li> <li>- Après le jour de relevailles</li> <li>- Durée imprévisible</li> </ul> | Temps qui suit la naissance de l'enfant  |
| Le lieu                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Dans la maison</li> <li>- Dans l'enclos</li> <li>- Autre lieu de rencontre</li> </ul>   | Un lieu où on rencontre pour la première fois une femme qui a accouché             |

CONCLUSION G E N E R A L E

=====

Dès le départ, notre objectif était de découvrir une organisation spécifique du genre "ugukêza umuvyêyi" et les modèles formels qui la déterminent. Nous devrions chercher l'organisation des macro-formes, des micro-formes et de la performance sur base des modèles bien définis.

Cependant, l'analyse des macro-formes nous étant difficile et même impossible, nos observations se sont étendues sur l'arrangement des composantes de la micro-forme et de la performance. En effet, la macro-forme se réduit à la programmation d'un texte nouveau à créer. Elle consiste en une image mentale de la réalité, en une activité mentale. Ce sont des signes des formes associés dans l'esprit à des représentations mémorielles qu'ils ont le pouvoir d'actualiser. N'ayant pas pu contacter les compositeurs des textes d'"ugukêza umuvyêyi", le modèle macro-formel serait abstrait et même hypothétique. Mais comme les micro-formes consistent en l'observation de la texture, nous avons observé les divers éléments linguistiques formant le texte d'"ugukêza umuvyêyi" : les tons, les phonèmes vocaliques et consonnantiques, des syllabes et des unités votives. Le contenu, comme l'expression, est organisé. C'est pourquoi notre regard a parlé sur l'arrangement de tous les éléments qui donnent le sens au texte.

Au niveau de l'expression, le proférateur recherche sciemment et constamment des répétitions au niveau des tons, des sons, des mots et même des unités votives.

Au niveau du contenu sémantique, on remarque une certaine organisation qui apparaît dans les textes d'"ugukêza umuvyêyi". Le texte est une succession d'unités textuelles que l'on a appelé, après observation, unités votives parce que le texte est accompli en vertu des vœux. Chaque unité est formée d'une ou de plusieurs propositions successives. Aussi elle transmet, à elle seule, un message complet.

Ces souhaits sont basés sur deux verbes principaux qui sont :

1. Kira "sois sauvée"
2. Gira "aies (quelque chose)"

Autour de ces verbes-noyaux gravitent soit les multiples motivations de félicitations adressées à l'accouchée, soit les divers objets souhaités à elle.



En effet, l'"ugukêza umuvyêyi" montre que le diseur est totalement satisfait de la victoire de la mère sur le danger de mort qui la tourmentait durant toute la période de grossesse. Elle pourrait mourir, soit par une grave hémorragie après l'accouchement ou après l'avortement, soit par un accouchement difficile.

Aussi, "ugukêza umuvyêyi" exprime le triomphe de la femme sur le désarroi moral et social qu'est la stérilité. Dans la mentalité burundaise, une femme stérile est méprisée et est considérée comme responsable de l'extinction de la famille de son mari. Enfin, "ugukêza umuvyêyi" fait allusion à la promotion, à la reconnaissance et à l'identification de soi de la part de la mère. Avec la naissance, la femme étend la famille de son mari.

On peut donc affirmer que la naissance d'un enfant est la source de bonheur et de la dignité du couple.

Concernant l'organisation de la performance, ses composantes s'actualisent selon les modèles suivants :

|                            |   |
|----------------------------|---|
| L'émetteur                 | - Une personne qui connaît réellement les soucis et les risques d'une femme enceinte. |
| L'auditeur                 | - Une mère et toute personne qui participe à la joie de celle-ci                      |
| Le destinataire            | - Une mère et toute personne qui s'intéresse à santé de celle-ci                      |
| La voix des interlocuteurs | - Une voix rythmée et affectueuse   |
| Le geste                   | - Des gestes marquant le soutien et l'intimité  |
| L'emplacement de l'enfant  | - Une place où l'enfant est en sécurité, sous la protection de sa mère                |
| Le temps                   | - Temps qui suit la naissance de l'enfant   |
| Le lieu                    | - Un lieu où l'on rencontre pour la première fois une femme qui a accouché.           |

De tous ces modèles, nous remarquons que la structuration poétique d'"ugukêza umuvyêyi", comme tout poème oral, opère le plus souvent par le moyen de dramatisation du discours. La poésie orale comporte généralement plus de règles, et plus complexes que l'écrit : elle constitue souvent un art beaucoup plus élaboré que la plupart des produits de l'écriture. Dans l'intention de marquer ces nuances, ZUMTHOR distingue, de manière constante, l'oeuvre, le poème et le texte (1). Le texte, c'est la séquence linguistique auditivement perçue. Le poème, c'est le texte et, éventuellement, la mélodie d'une oeuvre, sans considération des autres facteurs. L'oeuvre, enfin, sera ce qui est communiquée poétiquement, ici et maintenant : sonorités, rythme, éléments visuels

---

(1) ZUMUTHOR, Op. cit. p. 81.

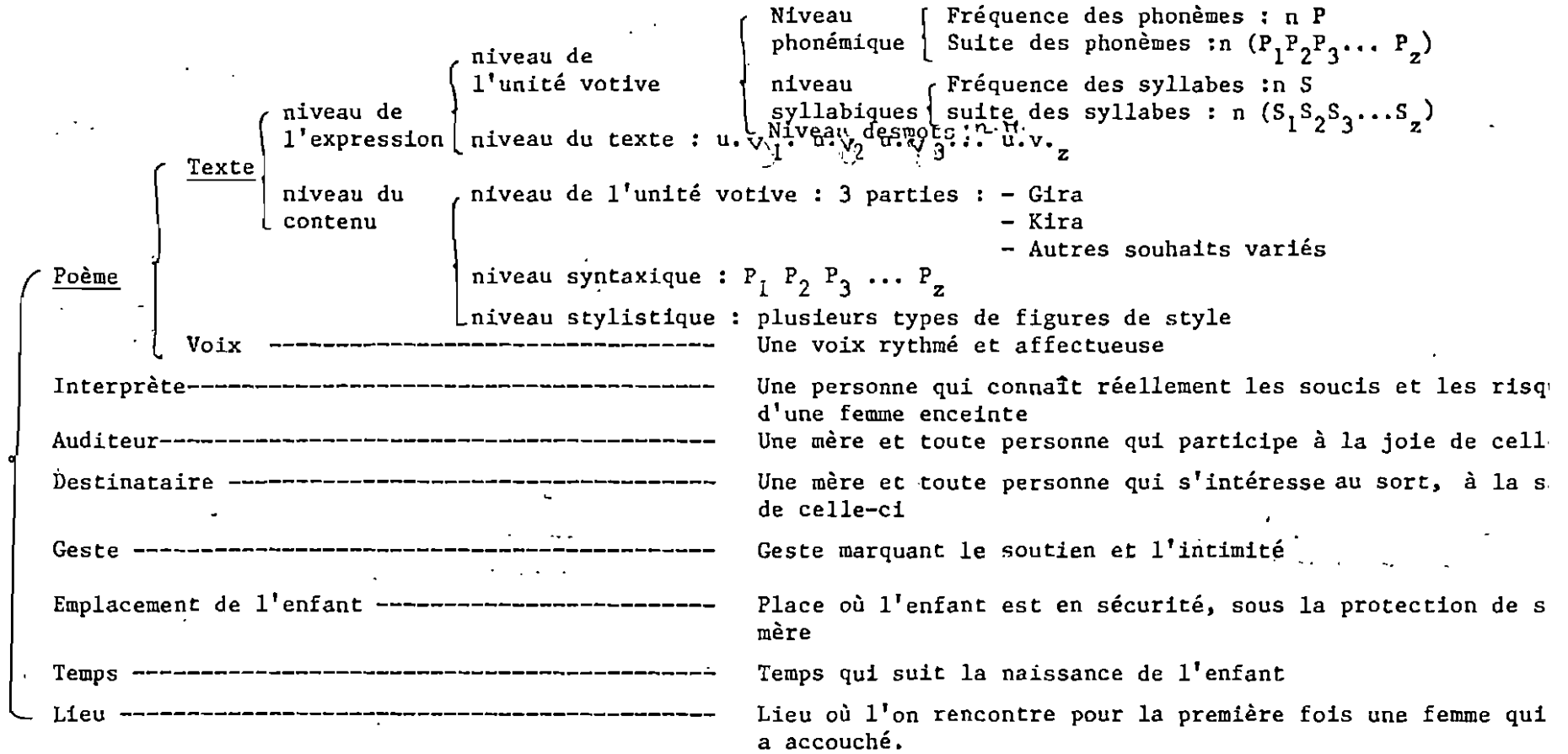
L'oeuvre embrasse la totalité des facteurs de la performance. Ainsi, le texte est inclus dans le poème qui, lui aussi, est un sous-ensemble de l'oeuvre. ZUMTHOR continue sa pensée en spécifiant que c'est par simplification terminologique qu'il parle de formes au pluriel. Il s'agit en fait des "composantes diverses d'une Forme unique dans chaque poème" (1).

Toutes ces indications nous amènent à analyser cette Forme unique ou tout simplement le modèle unique qui est à l'origine de diverses actualisations concrètes du genre "ugukêza umuvyêyi".

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 83.

Oeuvre  
de  
l'ugukêza  
umuvyêyi



Le modèle textuel qui correspond au modèle micro-formel montre la présence des sonorités et l'arrangement des allitérations, des assonances et d'autres types de répétitions telles des mots, des unités vatives et des parallélismes. Le diseur fait aussi recours à divers phénomènes stylistiques à savoir la métaphore, la métonymie, la comparaison, l'antithèse, l'anaphore qui participent à la constitution du modèle micro-formel. Ces répétitions qui se remarquent aux différents niveaux engendrent le rythme qui favorise la compréhension et la rétention du texte. Ce rythme donne au texte une certaine cadence. Il est également un moyen d'expression des sentiments de l'homme. L'amour, la force, l'effervescence et l'extase passent par le rythme pour recevoir une sorte de matérialité et porter plus d'efficacité. Cependant, le modèle micro-formel n'est pas caractéristique au genre "ugukêza umuvyêyi". Il a été aussi découvert dans l'"ukuvumereza". Seulement, les degrés de formalisation diffèrent parce que leur mode de profération n'est pas le même. En outre, nous avons montré comment le texte d'"ugukêza umuvyêyi" se distingue du langage de tous les jours. Quoique fugitives, nous avons quand même indiqué les nuances qui s'y trouvent.

La performance d'"ugukêza umuvyêyi" est quelque peu spécifique; si on considère le personnage principal de cette fête familiale, la naissance. La mère est saluée de façon spéciale par les autres mères amies et voisines qui viennent partager, avec elle, la joie. Les deux interlocuteurs se tiennent sur les épaules. La visiteuse profère un texte où les thèmes essentiels sont la joie d'avoir un enfant et une vie heureuse et prospère. A chaque souhait, le partenaire répond "twêse" (nous tous) en respectant le rythme et le ton de son interlocuteur. Ce dialogue est obligatoire pour que l'échange soit utile. La diseuse traduit son émotion et suscite celle de la mère. Et celle-ci doit être active. A travers leur dialogue, on constate que la mère est contente et qu'elle consent les félicitations avec son partenaire. Ce dialogue à rythme régulier fait que le discours soit mélodieux bien que le genre n'est pas chanté. L'existence de systèmes intonationnels propres uniquement permet de parler de mélodie du discours poétique. La dissociation du texte et de la mélodie entraînerait l'absurdité du poème. Finalement, ZUMTHOR affirme que :

*"Parole poétique, voix, mélodie-texte, énergie, forme sonore-activement unis en performance concourent à l'unicité d'un sens" [1].*

---

(1) ZUMTHOR, P., Op. cit., p. 184.

Le geste joue un rôle considérable dans la transmission du sens et suscite une émotion chez les interlocuteurs. Ainsi, nous partageons l'idée de Rodegem selon lequel "le rythme ancre la tradition dans l'esprit des participants amenés à un état d'émotion intense; et la voix, et les gestes, et les intonations, concourent à l'y imprimer davantage" (1).

Aussi, le temps et lieu ont leur part dans la performance. C'est pour cela que ZUMTHOR précise que :

*"Au-delà d'un savoir-faire et d'un savoir-dire, la performance manifeste un savoir-être dans la durée et dans l'espace" (2).*

Cependant, le temps et le lieu de profération du texte d'"ugukêza umuvyêyi" ne sont pas limités.

A partir de ces quelques résultats auxquels nous avons abouti, nous espérons avoir donné une idée globale sur la forme d'"ugukêza umuvyêyi", même si ce travail n'est pas exhaustif. Nous sommes conscient que les recherches dans ce domaine ne sont pas épuisées et nous comptons sur les résultats des travaux ultérieurs.

Aussi il faut sauver le trésor artistique, si exposé à périr et le conserver à l'intention des générations futures qui, nous l'espérons, ne manqueront pas de produire tôt ou tard des chercheurs, des poètes, qui s'intéresseront à l'étude de l'art ancestral et à sa continuation.

0 0 0 0 o o o 0 0 0 0  
=====

## B I B L I O G R A P H I E

=====

### A. DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

1. AUGÉ, P. (sous la direction de...) Larousse du XXème siècle, T<sub>3</sub>, Paris, Larousse, 1933, 1120 p.
2. DUBOIS, J. et alii, Dictionnaire de Linguistique, Paris, Larousse, 1973, 516 p.
3. DUCROT, O. & TODOROV, T., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, 470 p.
4. FOULQUIE, P. et SAINT-JEAN, R., Dictionnaire de la langue philosophique, Paris, P.U.F., 1978, 778 p.
5. JERPHAGNON, L., Dictionnaire des grands Philosophes, Toulouse, Privat, 1975, 391 p.
6. MORIER, H., Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, P.U.F., 1961, 1210 p.
7. MOUNIN, G. (sous la direction de...), Dictionnaire de la Linguistique, Paris, P.U.F., 1974, 340 p.
8. RODEGEM, F.M., Dictionnaire Rundi-Français, Tervuren, Annales du Musée Royal de l'Afrique Central, 1970, 644 p.
9. Encyclopaedia Universalis, volume 7, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1968, 1105 p.
10. Encyclopaedia Universalis, volume 8, Paris, 1977, 1103 p.
11. Grand Larousse encyclopédique, T<sub>5</sub>, Paris, 1977, 1103 p.
12. La Grande Encyclopédie, volume 8, Paris, Larousse, 1973.
13. La Grande Encyclopédie, volume 10, Paris, Larousse, 6332 p.

### B. OUVRAGES

14. AUSTIN, J.L., Quand dire, c'est faire, Paris, Seuil, 1970, 184 p.
15. BENVENISTE, E., Problèmes de Linguistique générale, T<sub>2</sub>, Paris, Gallimard, 1974, 286 p.
16. CALAME-GRIAULE, G., Ethnologie et Langage, La parole chez les Dogon, Paris Gallimard, 1965, 589 p.
17. CLAUDEL, P., Réflexion sur la poésie, Paris, Gallimard, 1963, 186 p.
18. COHEN, J., La structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1971, 231 p.
19. COURAULT, M., Manuel pratique de l'art d'écrire, T II : La phrase-Le style, Paris, Classiques Hachette, 1957, 276 p.
20. CRESSOT, M., Le style et ses techniques, Paris, P.U.F., 1976, 350 p.

21. C. DAY LEWIS et YVES PERES, Clefs pour la poésie, Paris, Seghers, 1973, 206 p.
22. ENO-BELINGN, Comprendre la littérature orale africaine, Coll. Les classiques africaines. Paris, Editions Saint-Paul, 1978, 144 p.
23. GOB, J., Précis de littérature française, Bruxelles, 1963, 293 p.
24. GREIMAS, A.J., (sous la direction de...), Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972, 238 p.
25. GUIRAUD, P., Essais de stylistique, Paris, Klincksieck, 1969, 283 p.
26. HAYAKAWA, S.I., On pense avec les mots, Nouveaux horizons, Paris, Ed. France Empire, 1973, 223 p.
27. HGUIS, M., L'anthropologie Linguistique de l'Afrique Noire, Paris, P.U.F., 1971, 232 p.
28. JAKOBSON, R., Essais de Linguistique générale, Tome<sub>1</sub> : Les fonctions du langage, Paris, Minuit, 1963, 260 p.
29. LEGUERN, M., Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris, Larousse, 1973, 126 p.
30. LEMIEUX, A., La communication par le langage, Montréal, Ed. Paulines, 1976, 148 p.
31. LEROI-GOURHAN, A., Le geste et la parole, T<sub>2</sub>, La mémoire et les rythmes, Paris, Albin Michel, 1965, 285 p.
32. LEVI-STRAUSS, Anthropologie structurale II, Paris, Plon, 1976, 450 p.
33. LOTMAN, IOURI, La structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, 411 p.
34. MAROUZEAU, J., Précis de stylistique française, Masson et Cie, 1969, 191 p.
35. MARTINET, A., Eléments de linguistique générale, Paris, Armand Colin, 1967, 216 p.
36. Idem Langue et fonction, Paris, Ed. Denoël, 1969, 220 p.
37. MEEUSSEN, A.E., Essai de grammaire Rundi, Tervuren, Annales du Musée Royal du Congo Belge, 1959, 236 p.
38. MICHAUD, G., Message poétique du symbolisme, Paris, Niel, 1969, 819 p.
39. MOUNIN, G., Poésie et Société, Paris, P.U.F., 1968, 106 p.
40. NTAHOKAJA, J.B., Indĩmbũro y-ĩkirũndĩ, Bujũmbura, 3ème éd., 1975, 41 feuillets.
41. NKOMBE-OLEKO, Métaphore et métonymie dans les symboles parémiologiques, Kinshasa, 1979, 263 p.
42. POTTIER, B., (sous la direction de...), Le Langage, Les encyclopédies du savoir modernes, Paris, Centre d'Etude et de Promotion de la lecture (C.E.P.L.), 1973, 544 p.
43. RICOEUR, P., La métaphore vive, Paris, Seuil, 1975, 414 p.

44. RIFFATERRE, M., - Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1975, 364 p.
45. Idem - La production du texte, Paris, Seuil, 1979, 287 p.
46. Idem - Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983, 253 p.
47. RODEGEM, F.M., - Précis de grammaire rundi, Bruxelles, Ed. Scientifiques E. STORY-SCIENTIA, 1967, 198 p.
48. Idem - Anthologie rundi, Coll. Les classiques africaines, Paris, Armand Colin, 1973, 417 p.
49. SUBERVILLE, J., Théorie de l'art et des genres littéraires, Paris, Ed. de l'Ecole, 1969, 486 p.
50. TODOROV, T., Théorie du symbole, Paris, Seuil, 1977, 377 p.
51. ZUMTHOR, P., Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983, 263 p.
52. ZUURE, B., L'âme du Murundi, Paris, Beauchesnes, 1932, 506 p.

#### C. ARTICLES

53. HOUIS, M., - Plan de description systématique des langues négro-africaines in Afrique et Langage n° 7 p. 5-65.
54. Idem - Pour une taxinomie des textes en oralité in Afrique et Langage n° 10, 1978, p. 4-23
55. JOLIVET, R., La formalisation in La Linguistique, Volume 21, Paris, P.U.F., 1985, 377 p., p. 65-77.
56. NTABONÁ, A., Personnages des migani et caractérisation allégorique au Burundi in La civilisation ancienne des peuples des Grands Lacs, Paris, Bujumbura, C.C.B., Karthala, 1981, 497 p.
57. OBENGA, Th., Caractéristiques de l'esthétique bantu in Muntu, revue scientifique et culturelle n° 1, 1984, 152 p.

#### D. MEMOIRES ET THESES

58. KAZUNGU, F., Messages à travers quelques souhaits en Kirundi, Mémoire, Bujumbura, 1985, 157 feuillets.
59. NDAYIRAGIJE, P., Etude des tons en Kirundi, Thèse de doctorat de 3ème cycle, Strasbourg, Université des Lettres et Sciences Humaines Strasbourg II, 1981, 306 feuillets.
60. NDAYISHINGUJE, P., Contribution à la phonétique et à la phonologie (avec application à l'orthographe). Thèse de Doctorat de 3ème cycle, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris II, 1979, 343 feuillets.
61. NKANIRA, Ph., Approche de la mentalité nataliste au Burundi à travers quelques berceuses, Mémoire, Bujumbura, 1984, 103 feuillets.



62. NTAHOKAJA, J.B., Valeur et emploi des formes verbales rundi, Mémoire, Université Catholique de Louvain, 1960, 95 p.
63. SIBOMANA, E., Le concept d'umuvyêyi à travers les berceuses rundi, Mémoire, Bujumbura, 1981, 152 feuillets.

1. LISTE DES INFORMATEURS

| <u>NOMS et PRENOMS</u>   | <u>AGE</u> | <u>COLLINE</u> | <u>COMMUNE</u> | <u>PROVINCE</u> |
|--------------------------|------------|----------------|----------------|-----------------|
| 1. GASONI Thérèse        | 55         | KAMUNA         | CANKUZO        | CANKUZO         |
| 2. DOGOMBWA Marguerite   | 81         | "              | "              | "               |
| 3. NTIRWONZA Marguerite  | 65         | "              | "              | "               |
| 4. BARARUSESA Véronique  | 74         | "              | "              | "               |
| 5. NAHAGERA Marguerite   | 82         | "              | "              | "               |
| 6. INACIZA Clothilde     | 63         | "              | "              | "               |
| 7. NAKOBWA Madeleine     | 63         | "              | "              | "               |
| 8. MASAMBIRO Modeste     | 61         | "              | "              | "               |
| 9. SURWAVUBA Cathérine   | 86         | "              | "              | "               |
| 10. MAHWERA Véronique    | 67         | "              | "              | "               |
| 11. MUKUBANO Philomène   | 64         | "              | "              | "               |
| 12. NANTOBO Marthe       | 80         | "              | "              | "               |
| 13. NDARUSANZE Judith    | 63         | MUGOZI         | "              | "               |
| 14. MISAGO Bernadette    | 66         | "              | "              | "               |
| 15. KABEREKA Adélaïde    | 68         | "              | "              | "               |
| 16. BASHIKIYE            | 88         | "              | "              | "               |
| 17. BARIKWEGURE Angèle   | 76         | GIFUNZO        | "              | "               |
| 18. KAVUYE Régine        | 69         | NYABISINDU     | "              | "               |
| 19. INANGIRIYE Cathérine | 58         | MUGANZA        | GISAGARA       | "               |
| 20. FYIROKO Bernadette   | 74         | "              | "              | "               |
| 21. NCIMBIGIRI Isabelle  | 69         | "              | "              | "               |
| 22. HABONIMANA Anatalie  | 69         | NYABISINDU     | BWERU          | RUYIGI          |
| 23. KAZOHORI Bernadette  | 83         | "              | "              | "               |
| 24. BUKATARI Marie       | 55         | "              | "              | "               |
| 25. NDIHOKUBWAYO Renée   | 54         | GAHAGA         | BUKEYE         | MURAMVYA        |
| 26. NIZIGAMA Capitoline  | 51         | GAHWEZA        | KIGANDA        | "               |
| 27. NCAHORURI Caritas    | 65         | "              | "              | "               |
| 28. NAHIMANA Marie       | 65         | MURAMBI        | RUSAKA         | "               |
| 29. NTABANGANA Thérèse   | 67         | "              | "              | "               |
| 30. RUZOBAVAKO Cécile    | 65         | KIYOVU         | "              | "               |
| 31. BARANDUZA Gérard     | 59         | KIBIMBA        | GISOZI         | "               |
| 32. MANIRAMBONA Hilde    | 57         | KARIBA         | BISORO         | "               |
| 33. NAHIMANA Rose        | 53         | NYAMITORE      | NYABIHANGA     | "               |
| 34. NIBARUTA Janvière    | 59         | TEKA           | MBUYE          | "               |
| 35. NTAHOBATANKURA Mod.  | 67         | TEKA           | MBUYE          | "               |
| 36. BARAHINDUKANA Anne   | 62         | NYARUMANGA     | MUKIKE         | BUJUMBURA       |

| <u>NOMS et PRENOMS</u> | <u>AGE</u> | <u>COLLINE</u> | <u>COMMUNE</u> | <u>PROVINCE</u> |
|------------------------|------------|----------------|----------------|-----------------|
| 37. NIYŪHĪRĒ Michel    | 68         | KIGŌZI         | MUKĪKE         | BUJŪMBURA       |
| 38. MPOZAKŌ Thérèse    | 61         | KARŌNGE        | ISALE          | BUJŪMBURA       |
| 39. KIBWĀKAZI Eugénie  | 62         | KIGABIRO       | BWĀMBARANGWE   | MUYĪNGA         |
| 40. NDORICĪMPĀ Angèle  | 57         | NYARUHĒNGERI   | BUHINYUZA      | "               |
| 41. KAVUKIŪYE          | 55         | GATŌNGATI      | BUKIRASAZI     | GITEGA          |
| 42. BARĀNSHĪSHIKAYE    | 61         | NYĀNZA         | MUGĀMBA        | BURŪRI          |
| 43. SĪMBĀNDŪMWE        | 49         | NDĀVA          | BUGĀNDA        | CĪBITŌKE        |
| 44. NKŪNDA Suzanne     | 50         | RWĪZĪMBWE      | GASHIKĀNWA     | NGŌZI           |

2. QUESTIONNAIRE D'ENQUETE

1. Urâzi gukêza umuvyêyi yîbarutse ?  
"Savez-vous féliciter, de manière artistique, une mère qui vient d'accoucher"
2. Wôba wâbitānguye ungāna gûte ?  
"A quel âge avez-vous commencé à vous initier à cela" ?
3. Ugukêza umuvyêyi wakwîze gûte ?  
"Comment avez-vous appris à proférer l'"ugukêza umuvyêyi" ?
4. Wabîgize igihe kîngana' iki' ?  
"Pendant combien de temps avez-vous proféré ce genre" ?
5. Kêza umuvyêyi nk'ûkó wari ũsānzwe ubigira tivyũmvirehó.  
"Félicitez une mère, comme vous le faites à l'ordinaire".
6. Nōné gukêza umuvyêyi ní' ukuvuga iki' ?  
"Que signifie "ugukêza umuvyêyi" ?
7. Ukuramutsa umuvyêyi hó bisîgura iki' ?  
"Que signifie saluer une mère" ?
8. Mu gukêza umuvyêyi hari ubuhînga buri' mwo ?  
"Y a-t-il de l'art dans l'action d'"ugukêza umuvyêyi" ?
9. Mu gukêza umuvyêyi harihó uburyo' bwo' gutōndeka amajāmba n'āmajwí, cānké bapfa kuvúga ukó bîgōmbeye ?  
"Dans l'action d'ugukêza umuvyêyi", y a-t-il une manière d'arranger les mots et les sons, ou bien on parle comme l'on veut" ?
10. Hōba hārihó amajāmba ajānyé n'ũwo mwāna avūtse' ?  
"Y a-t-il des paroles qui concordent avec cet enfant qui vient de naître" ?
11. Ni kuki' uza' uracîshamwo akānya gatōyi ugahāgarara  
"Pourquoi vous arrêtez-vous régulièrement un petit moment avant de reprendre la profération" ?
12. Uwo muvyêyi ategerezwa kwîshura ? Kuki' ?  
"Est-ce que la jeune mère doit nécessairement répondre ? Pourquoi" ?
13. Umuvyêyi yîbarutse akêzwa ná' böse ? Ni bāndé bamukêza ? Kuki' ?  
"Est-ce qu'une jeune mère est félicitée par n'importe qui, Qui ont ce droit ? Pourquoi" ?
14. Mu gukêza umuvyêyi bararîrîmba cānké bavuga íbisānzwe ?  
"Pendant la profération d'ugukêza umuvyêyi est-ce que l'on chante ou bien l'on parle à l'ordinaire" ?
15. Akajāmba "twēse" gasigūra iki' ?  
"Que signifie le mot "twēse" ?
16. Ũkêza umuvyêyi aba ashāka vyũmvé bāndé ?  
"A qui le proférateur d'ugukêza umuvyêyi adresse-t-il ses paroles ?

17. Ni kuki' anezêrwa n'ûko' uwo muvyêyi n'ábândi bōvyũmva bakabimenya ?  
 "Pourquoi le proférateur tient à ce que l'accouchée et les autres personnes entendent ces paroles" ?
- 18. Bakêza umuvyêyi ryârî' ?  
 "Quand félicite-t-on l'accouchée" ?
- 19. Bamukêzereza hêhé ?  
 "Où félicite-t-on l'accouchée" ?
20. Ico gihe baba bîfashe gúte ?  
 "A ce moment quelle est la position des partenaires" ?
21. Ico gihe umwâna aba arî' he ?  
 "A ce moment où se trouve le petit enfant" ?
22. Hâmbere hahisê' ũtavyayé bãmubona gúte ? Ubu ho' ?  
 "Autrefois comment une femme stérile était considérée ? Comment est-elle considérée aujourd'hui" ?
23. Ntā búryo cānké ubuhĩnga bwāriho kugirā barābé kó yōshira i mugōngo nk'ábândi ?  
 "Quels étaient les moyens utilisés pour qu'une femme stérile puisse être enceinte" ?
24. Umugoré yĩbũngēnze, umutĩma wĩwé uba urĩ hamwé ? Kuki' ?  
 "Est-ce qu'une femme est tranquille pendant la période de grossesse ? Pourquoi" ?
25. Umugoré afisê imbānyi, anēzērá bōse ? Kuki' ? Avyāye hó ?  
 "Est-ce que tout le monde est content quand une femme est enceinte ? Pourquoi ? Qu'en est-il après l'accouchement" ?
26. Umũntu yavyāye arashóbora kwĩbagirwa ? Kuki' ? ũtāvyaeye na wé' ?  
 "Est-ce qu'un homme qui a engendré peut être complètement oublié ? Pourquoi Qu'en est-il pour une stérile ?
27. Umwāna afise akamaro akāhe mu mubāno w'ábũbatse ? mu muryāngo w'ibugabo n'ũw'ibugóre ?  
 "Quelle est l'utilité de l'enfant au niveau de la famille-ménage et au niveau des deux familles alliées ?
28. Sigūra aya majambo :  
 Que signifient ces paroles :  
 - Cācānya nk'urucāca  
 "Etends-toi comme le cynodon dactylon"  
 - Hakurira ku rutaro, uriré ku rutoke  
 "Mets la pâte sur un van et manges sur un doigt"

- Kira gusânzwa ntiwari ubumera  
"Sois épargnée d'être palpée alors que tu n'es pas du sorgho germé"
- Kira kubâgwa ntiwari ingũmba  
"Sois épargnée d'être disséquée alors que tu n'es pas une bréhaigne"
- Va mu gisáka, ja mu gisagára  
"Quitte le buisson et vas dans l'agglomération"
- Gira izína  
"Aies un nom"
- Gira irêmbó  
"Aies l'entrée"
- Kira Rusizi ntirúgusize  
"Sois préservée de la Rusizi, qu'elle ne t'emporte pas".

## T A B L E   D E S   M A T I E R E S

|  | Page |
|--|------|
| 0. Introduction  |      |
| 0.0. Motivation du choix du sujet  | 1    |
| 0.1. Délimitation du sujet   | 3    |
| 0.2. Articulation du travail   | 4    |
| 0.3. Hypothèses de recherche   | 5    |
| 0.4. Ugukêza umuvyêyi, éloges à la maternité                                     | 5    |
| I. Méthode d'analyse   |      |
| 1.0. Théorie des formes  |      |
| 1.0.0. Quelques définitions  | 7    |
| 1.0.1. Nécessité de la forme en poésie orale                                     | 12   |
| 1.0.2. Les macro-formes  | 15   |
| 1.0.3. Les micro-formes  | 17   |
| 1.0.4. La performance  | 17   |
| 1.0.4.0. La fonction du rythme en poésie orale                                   | 19   |
| 1.0.4.1. Les formes socio-corporelles  | 19   |
| 1.0.5. Synthèse sur la théorie des formes  | 22   |
| 1.1. Proposition d'une méthode d'analyse formelle du genre<br>"ugukêza umuvyêyi" | 22   |
| 1.2. Présentation du corpus  |      |
| 1.2.0. Méthode de travail  | 24   |
| 1.2.0.0. Méthodologie de la cueillette   | 24   |
| 1.2.0.1. Difficultés rencontrées au cours de l'enquête                           | 25   |
| 1.2.1. Présentation des différentes versions                                     | 25   |
| 1.2.2. Vue d'ensemble sur le corpus et l' "ugukêza umuvyêyi"<br>en général       | 47   |
| 1.2.2.0. Approche linguistique et sémantique du phénomène<br>"Ugukêza umuvyêyi"  | 48   |
| 1.2.2.1. Le caractère poétique et lyrique du texte d' "ugukêza<br>umuvyêyi"      | 49   |
| 1.2.2.1.0. Définition de la poésie   | 49   |
| 1.2.2.1.1. La façon dont un texte d'ugukêza umuvyêyi est un poème                | 50   |
| II. Les micro-formes d'un texte d' "Ugukêza umuvyêyi"                            | 51   |
| 2.0. Le modèle phonémique  | 51   |
| 2.0.0. Les phonèmes suprasegmentaux : tons                                       | 51   |
| 2.0.0.0. Le système tonal du Kirundi   | 51   |
| 2.0.0.1. Fréquence des tons  | 54   |

|  |     |
|--|-----|
| 2.0.0.2. Suites des tons   | 60  |
| 2.0.1. Le modèle vocalique   | 67  |
| 2.0.1.0. Le système vocalique du Kirundi   | 67  |
| 2.0.1.1. La fréquence des voyelles   | 68  |
| 2.0.1.2. Suites des voyelles   | 72  |
| 2.0.2. Les phonèmes consonnantiques  | 79  |
| 2.0.2.0. Fréquence des phonèmes consonnantiques  | 80  |
| 2.0.2.1. Suites des consonnes  | 81  |
| 2.0.3. Conclusions sur le modèle phonémique  | 88  |
| 2.1. Le modèle syllabique  | 88  |
| 2.1.0. Fréquence des syllabes  | 88  |
| 2.1.1. Suites des syllabes   | 90  |
| 2.2. La récurrence des mots  | 93  |
| 2.3. La fonction de <i>twëse</i>   | 96  |
| 2.4. Le modèle des récurrences des unités votives  | 102 |
| 2.5. Le modèle d'organisation syntaxique   | 102 |
| 2.5.0. L'énoncé à une proposition  | 103 |
| 2.5.0.0. Un syntagme complétif   | 104 |
| 2.5.0.1. Un syntagme coordinatif   | 105 |
| 2.5.0.2. Un syntagme appositif   | 105 |
| 2.5.1. Séquences de propositions   | 105 |
| 2.6. La forme du contenu   | 107 |
| 2.6.0. Analyse stylistique d' <i>Ugukêza umuvyêyi</i>  | 108 |
| 2.6.0.0. La comparaison  | 109 |
| 2.6.0.1. La métaphore  | 111 |
| 2.6.0.2. La méthonymie   | 114 |
| 2.6.0.3. L'antithèse   | 116 |
| 2.6.0.4. Le parallélisme   | 117 |
| 2.6.0.5. Les anaphores, les allitérations et les répétitions                                   | 119 |
| 2.6.0.6. Conclusion sur les figures de style   | 120 |
| 2.6.1. Le modèle sémantique  | 121 |
| 2.6.1.0. " <i>Kira</i> ", forme de félicitation  | 121 |
| 2.6.1.1. Les motivations de ces félicitations  | 122 |
| 1° Les souhaits insistant sur la délivrances des soucis<br>propres à une femme encore enceinte | 122 |
| 2° Les souhaits insistant sur les souffrances d'un<br>accouchement difficile                   | 123 |
| 3° Les souhaits soulignant le désarroi d'une femme qui<br>perd son enfant                      | 123 |



|   |     |
|---|-----|
| 4° Les souhaits insistant sur les allées et venues d'une<br>femmes enceinte                 | 124 |
| 5° Les souhaits relatifs relatifs à l'utilité de l'enfant                                   | 124 |
| 6° Les souhaits pour défier la haine des rivales  | 124 |
| 7° Les souhaits relatifs à la médisance   | 125 |
| 2.6.1.2. "Gira" souhait d'état  | 126 |
| 2.6.1.3. Les éléments déterminant le bonheur de la mère                                     |     |
| 1° Les souhaits relatifs au comportement de l'enfant  | 127 |
| 2° Les souhaits en rapport avec l'enfant, support de<br>continuité de la vie                | 127 |
| 3° Les souhaits portant sur la solidarité entre les familles                                | 128 |
| 4° Les souhaits en rapport avec la vie heureuse et prospère                                 | 128 |
| 2.6.1.4. Les autres souhaits variés   |     |
| 1° Les souhaits visant une descendance nombreuse  | 129 |
| 2° Les souhaits portant sur un bien-être matériel qu'il faut<br>à une mère qui va accoucher | 129 |
| 2.7. Conclusion sur les micro-formes  | 130 |
| <br>III. La performance d' "Ugukêza umuvyêye"   | 133 |
| 3.0. Rôles et fonctions du lacuteur d'Ugukêza umuvyêyi                                      | 133 |
| 3.0.0. Rôle et fonctions de porte-parole  | 133 |
| 3.0.1. Le statut de l'émetteur d' "Ugukêza umuvyêyi"  | 135 |
| 3.1. Rôle d'auditeur d' "Ugukêza umuvyêyi"  | 136 |
| 3.2. Rôle de destinataire dans l' "Ugukêza umuvyêyi"  | 138 |
| 3.3. La voix de l'émetteur et du récepteur  | 140 |
| 3.4. Le modèle gestuel  | 143 |
| 3.5. L'emplacement de l'enfant pendant la profération                                       | 146 |
| 3.6. Les circonstances spatio-temporelles   | 147 |
| 3.6.0. Les circonstances temporelles  | 148 |
| 3.6.1. Les circonstances spatiales  | 152 |
| 3.7. Conclusion sur les modèles performanciels d'ugukêza<br>umuvyêyi                        | 153 |
| Conclusion générale   | 155 |
| Bibliographie   | 161 |
| <br>A n n e x e s   |     |