L'épopée chez les Peuls du Massina (Mali)

Une approche ethnopoétique

The Epic Among the Fulbe of Massina. An Ethnopoetic Approach

Christiane Seydou

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17990>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.17990

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2015

Pagination : 29-43

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Christiane Seydou, « L'épopée chez les Peuls du Massina (Mali) », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 217 | 2015, mis en ligne le 31 mars 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17990> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.17990

L'épopée chez les Peuls du Massina (Mali)

Une approche ethnopoétique

Les Peuls (*Fulbe*, sg. *Pullo*) qualifient le Massina, dans la Boucle du Niger, au Mali, de « *wuddu pulaaku* » « nombril du *pulaaku* », ce dernier terme désignant ce que l'on pourrait appeler la *foulanité*, autrement dit la manière d'être, de penser et de se comporter considérée comme identificatrice et idéale, à laquelle se réfère sans cesse, au moins implicitement, tout Peul. Et, de fait, le Massina est une région de l'aire peule (du Sénégal jusqu'au Cameroun, au Tchad et même en Centrafrique) où la production littéraire de tradition orale est particulièrement riche et diversifiée, représentative des grandes lignes de force autour desquelles s'articule, inscrite dans le temps de l'histoire, cette culture peule ; en effet depuis leur pastoralisme originel perçu comme fondateur¹ jusqu'à l'islam au nom duquel, au XIX^e siècle, Sèkou Âmadou² les a unifiés, les Peuls du Massina n'ont rien renié de leur patrimoine culturel spécifique, cultivant toujours, en particulier à travers leurs héros de l'antéislam, une idéologie de la personne qui constitue la marque identitaire essentielle du peuple peul et dont le genre épique, en particulier, a pour fonction d'assumer et d'assurer la perpétuation.

Comme partout ailleurs dans le monde où l'épopée a fleuri, ce genre présente, ici, quelques traits communs qui apparaissent comme universels ; il s'agit en effet :

– pour ce qui est du contenu :

- de textes narratifs mettant en scène
- des personnages emblématiques engagés dans
- des actions héroïques à travers lesquelles s'expriment
- les qualités représentatives de l'idéologie dans laquelle se reconnaît la communauté ;

1. En attestent leurs légendes d'origine dont la plus démonstrative évoque l'apparition d'une langue nouvelle comme point de départ de l'ethnie : un couple d'enfants parlant une langue inconnue et chassés pour cette raison par leurs parents, adopte le pastoralisme en attirant par un feu les premiers bovins sortis du fleuve.

2. Fondateur d'un État musulman, la Dîna (1818-1862), Sèkou Âmadou a imposé à cette région une administration centralisée, une sédentarisation des populations et une organisation de l'espace qui régit encore les mouvements de transhumance.

– et, pour ce qui est de leur mise en forme :

- d'un type de déclamation bien reconnaissable qui, par la modulation cadencée et accentuée, peut conférer à ces textes, bien qu'en prose, une sorte de scansion poétique,
- d'une interprétation musicale (par un instrument à cordes, trait prédominant dans l'ensemble de la production épique mondiale),
- du recours au style formulaire (soit dans les devises des personnages et des lieux, soit dans l'interprétation de certains motifs narratifs),
- de la structuration de l'action qui suit une progression paroxystique, propulsant le héros central à l'acmé de son destin.

Nous verrons que, dans le cas qui nous intéresse ici, un autre trait obligatoire intervient : le statut social du détenteur et exécutant professionnel du genre épique, le griot *maabo* qui se distingue des autres griots, simples musiciens ou laudateurs-quémandeurs.

Comme l'exige l'analyse de toute production littéraire dans les cultures d'oralité, seule une approche que l'on peut qualifier d'ethnopoétique peut rendre compte de la dimension totale de ce qui est toujours, dans ce cas, un phénomène socioculturel global et complexe. En effet, dans cet acte de parole en situation qu'est la déclamation d'une épopée, ce qui est dit, le contenu des textes, n'est que l'une des composantes ; ce sont les modalités de mise en forme de ces textes, leur type de performance — avec tout l'appareil d'expression extralinguistique qu'elle implique —, les circonstances de leur énonciation, le contexte social et politique, mais aussi les statuts respectifs de leur énonciateur comme de leur récepteur qui confèrent à cet événement partagé sa véritable et totale signification, son efficacité et, en un mot, sa raison d'être dans la culture concernée. Dans le genre épique — le plus prégnant de l'ensemble de la production littéraire des Peuls du Massina —, tout cela est en effet en interrelation et en interaction ; c'est pourquoi, pour en saisir le sens et le fonctionnement, l'on doit prendre en compte les multiples constituants de cette manifestation verbale, musicale, sociale, idéologique, pragmatique, politique au sens large... qu'est, en fait, ici, la déclamation d'un récit épique.

Contenu textuel

Dans cette région du Mali, les récits épiques ont certes un fond historique relatif soit aux rivalités des chefs de fractions qui se partageaient le territoire et aux rébellions de ces chefs contre leur suzerain, le royaume bambara de Ségou, soit, plus tard, dans la première moitié du XIX^e siècle, aux luttes suscitées par l'instauration de la Dîna, l'État théocratique connu sous le nom d'Empire peul du Massina. Si les récits de la première catégorie, inspirés de faits plus anciens, sont davantage traités sur le mode légendaire, ceux de la seconde, inspirés de faits plus récents, ne peuvent pas pour autant être assimilés à des chroniques historiques, le propos de l'épopée étant tout

autre chose que le compte rendu fidèle d'un fait ou la narration d'un événement ; l'événement, en revanche, c'est, comme on le verra, la performance du récit épique.

L'épopée prend ici la forme de gestes³, suite d'épisodes ayant pour centre un héros bien personnalisé et généralement foncièrement inimitable, engagé dans une action qui suit un schème narratif dont toute la structure est générée par une constante : la notion de transgression, motivée en amont par un défi qui entraîne, en aval et au terme d'une progression paroxystique, une situation agonistique dont le dénouement clôt l'action épique (Seydou 1982) ; cette situation implique une opposition binaire : affrontement entre pairs rivaux ou conflit entre ennemis, thème de base de tout récit épique, certes, mais en même temps, lieu de distinction entre soi et l'autre, schème élémentaire sur lequel repose toute représentation identitaire.

– Entre pairs rivaux : rien n'est plus valorisant que de se mesurer sans haine ni colère à un adversaire d'égale valeur et que l'on estime ; on ne trouvera donc point ici de grandes fresques héroïques ; au contraire le motif de l'exploit, souvent très mince, est là pour illustrer de façon hyperbolique un comportement qui peut être, à première vue, paradoxal et, même, ordinairement contestable dans la vie courante, mais qui, dans la transposition de la fiction textuelle, est symboliquement signifiant et idéologiquement glorifiant ; c'est ainsi que tel héros, défié par son épouse qui déclare ne plus vouloir boire que du lait de vaches à robe fauve, ira sur-le-champ razzier les troupeaux d'un autre preux qu'il affrontera pour cela en combat singulier⁴ ; dans ce cas, même s'il y a un gagnant, les adversaires se séparent sans issue fatale, l'objet de l'action n'étant que de prouver tant aux autres qu'à soi-même sa qualité de Peul ; et, dans la logique du *pulaaku*, on peut même affirmer que plus le motif de l'engagement du héros est ténu, plus valable est son exploit, la gratuité étant l'un des fondements le plus prisé de l'acte héroïque.

– Entre ennemis : les situations conflictuelles varient selon le type d'affrontements opposant, cette fois, Peul et non-Peul : révolte de vassal contre suzerain, expédition punitive contre un provocateur... ou bien résistance des populations non peules à l'instauration de la Dîna... ou, même, rébellion d'un Peul, tel ce Boûbou Ardo Galo qui, au nom du *pulaaku*, rompit avec l'islam imposé par le pouvoir central peul, pour avoir vu une femme peule flagellée au nom de la loi religieuse. Dans ces diverses situations, hormis, bien sûr, pour ce dernier personnage, la victoire du héros peul signe en général la mort ou la défaite honteuse de l'adversaire.

Mais, dans tous les cas, ce qui est mis en jeu, c'est beaucoup moins l'issue de la confrontation que la façon dont, à travers ses actes, son comportement, le héros illustre les valeurs constitutives du *pulaaku* ; ce code éthico-social, manière d'être idéale et distinctive du Peul, comprend un ensemble

3. Voir Â.-P. BÂ et L. KESTELOOT (1968), C. SEYDOU (1972, 1976, 2010).

4. Voir C. SEYDOU (1976 : 318-353).

de traits dont le point focal peut se résoudre en la constante affirmation d'une indépendance absolue par rapport à tout ce qui risque d'empiéter sur le libre arbitre de la personne, donc par rapport à toute contrainte, qu'elle émane d'autrui (autorité, pouvoir, pression de quelque ordre qu'elle soit) ou de soi-même (besoins, pulsions ou affects) ; courage, constance, contrôle de soi, discrétion, pudeur, intelligence dans sa dimension de *μητις*, fierté, sens de l'honneur..., telles sont les vertus incarnées par ces héros ; et c'est ainsi que, paradoxalement, de nos jours encore, et bien que, souvent, en opposition avec les valeurs de l'islam adoptées depuis longtemps, un personnage tel que Boûbou Ardo Galo, condamné comme relaps, vaincu et mis à mort par le pouvoir peul, continue d'être considéré comme un paragon du *pulaaku* et est encore célébré comme tel du Sénégal jusqu'au Niger !

Tous ces récits traduisent et transmettent cette idéologie du *pulaaku* qui fait référence à une représentation identitaire qui, en soi, pose tout le problème de la notion même d'identité dans sa relation intrinsèque au binôme altérité vs identité ; le Peul en effet ne se sait être tel qu'en se positionnant dans le monde comme l'Autre par excellence⁵ : son identité consiste alors à s'affirmer comme « autre de l'autre ». Cette revendication d'altérité pour eux-mêmes s'explique sans doute par leur statut originel de migrants dans la plupart des régions où les Peuls se sont implantés ; or, le fondement du *pulaaku*, cette indépendance absolue vis-à-vis de tout ce qui est autre que soi, a pour manifestation la plus explicite et la plus courante la maîtrise de soi en toute occasion : car, plus encore qu'une résistance à autrui, cette vertu implique une dissociation et une distanciation de soi, une capacité à se considérer soi-même comme autre pour pouvoir gérer ses propres exigences, dominer ses pulsions, ses affects, et préserver ainsi sa liberté d'individu, en un mot, une capacité à se mettre en situation d'autre pour être soi ! Tout cela aboutit à ce qu'on peut appeler une « idéologie de la personne », idéologie très intériorisée, seule susceptible de sauvegarder et d'assurer son unité au monde peul qui, occupant une aire géographique très étendue, se trouve de ce fait distribué en groupes séparés, en contact avec des populations et des cultures variées, et confrontés à des situations et une histoire bien diversifiées. Et, en raison même de cette intériorisation, l'action épique met en jeu de subtils mécanismes (psychologiques, éthiques et comportementaux) que seuls peuvent reconnaître et apprécier vraiment les tenants de cette culture ; ce qui contribue d'autant plus à resserrer leurs liens communautaires et leur solidarité, en les mobilisant autour de cet ancrage identitaire qu'est le *pulaaku* et en ranimant leur aspiration à sa perpétuation. Et c'est ainsi que, au caractère identificateur de ces histoires, s'ajoute le caractère mobilisateur de leur profération. À cela participent plusieurs facteurs afférant les uns au texte : sa mise en forme et ses modalités de performance, les autres à l'organisation sociale : le statut et les fonctions du griot.

5. Sur le *pulaaku*, voir E. BOESEN (1999).

Mise en forme et en voix du texte

Chez les Peuls du Massina, la déclamation de l'épopée est comme on l'a annoncé, l'apanage d'une classe de griots : les *maabuuɓe* (sg. *maabo*), tisseurs de laine (les Peuls de cette région sont les seuls de tout le Sahel à élever des moutons à laine) mais aussi détenteurs de l'histoire des grandes familles et des personnages importants dont ils déclament les devises, les généalogies et les hauts faits. Les griots actuels transmettent ainsi les gestes des héros du passé. La narration de l'épopée est soutenue par le jeu musical d'un luth à trois cordes ; généralement le *maabo* sait jouer de ce luth ; dans le cas contraire, il se fait accompagner d'un griot d'une autre classe, simplement musicien : le *bammbaadō* (pl. *wammbaabe*).

Le style de la langue épique est sobre, fidèle en cela à la retenue et à la culture du non-dit caractéristiques du *pulaaku* ; à la différence des autres épopées africaines, et si talentueux que soient leurs producteurs, on ne relève dans le style narratif de ces textes ni archaïsmes, ni registre élevé de la langue, ni ample souffle poétique ; hormis dans les devises métaphoriques (de personnages ou de lieux) et dans quelques formules communes utilisables à loisir (évoquant, par exemple, de façon imagée et avec une accumulation de figures de style, le couple du cavalier et de sa monture ou encore le parcours du soleil d'Est en Ouest...), les effets rhétoriques relèvent essentiellement du rythme de la déclamation, accentué par l'interprétation musicale au luth ; la voix joue simplement du découpage de la phrase et des unités de souffle pour, ici, marquer un parallélisme en en égalisant la scansion, là, mettre en valeur un mot en le détachant du flux de la phrase ou, au contraire, garder à une action son unité à travers ses phases successives en enchaînant en une seule et ample émission de voix toute une suite de propositions, ou encore, accentuer l'intensité d'un dénouement dramatique en accélérant brusquement le débit de façon haletante.

En revanche, c'est, comme on va le voir, le jeu musical qui donne au récit tout son poids, non seulement dans sa dimension d'expression mais, plus encore, dans sa valeur culturelle totale.

Exécution instrumentale

L'expression musicale, celle du luth à trois cordes (*hoddu*), est un élément fondamental, constitutif du genre épique ; le jeu du luth n'est pas qu'un accompagnement musical du récit, il participe entièrement au phénomène total qu'est la performance⁶. Le thème de base n'est autre que la devise musicale, thème distinctif et désignation emblématique du héros concerné — qui peut toutefois être joué aussi pour un personnage moins célèbre mais

6. Sur ce sujet, voir C. SEYDOU (1998 : 143-151).

assimilable à celui-ci, de par ses vertus et ses exploits. Chacun de ces airs porte d'ailleurs un nom propre et, avant d'entamer sa narration, le griot commence par exécuter celui qui annonce d'emblée la personne dont il va dérouler la geste. L'histoire peut alors s'inscrire dans ce thème que le musicien enrichit de multiples variations tout au long de sa déclamation ; viennent s'y greffer d'autres motifs : quelque invention personnelle où la parole cède la place à la musique, tel le combat décisif du héros Silâmaka contre un serpent monstrueux⁷ ; bien que tout le destin du preux doive dépendre de sa victoire sur l'animal dont la peau lui fournira une ceinture talismanique, le griot se contente de signaler brièvement que « le serpent le terrasse et s'enroule autour de lui » ; après quoi, se taisant, il laisse sous ses doigts parler les cordes, égrenant les notes en longs enroulements et percutant la caisse ou la peau de son luth en furieux claquements. Interviennent aussi des motifs communs applicables indifféremment à divers récits et qui rythment l'action en la devançant, le griot explicitant éventuellement l'air joué par ces quelques mots : « ce qu'on entend là, ce sont les tambours », « ici, ce sont les vautours qui se repaissent » sur le champ de bataille ; ailleurs ce sont cavalcades des armées, rythme implacable du destin en marche, etc. ; ainsi le griot donne-t-il l'impression que le luth, à lui seul, « parle » et c'est d'ailleurs ce qu'il affirme ; ne prétend-il pas pouvoir à distance et sans le toucher faire jouer son luth, s'attribuant par là un talent quasi surnaturel, mais aussi dotant son luth d'une individualité réelle. Comme dans la devise — que nous présenterons plus loin —, parole et musique sont pensées comme le doublet l'une de l'autre, la musique du luth semblant toutefois, ici, précéder la parole dans le processus narratif : en effet ce même griot ménageait toujours un décalage entre musique et parole, chaque séquence du récit se trouvant annoncée, devancée par le thème musical qui lui convenait, comme si la parole n'en était finalement qu'une sorte de glose, presque une explicitation verbale redondante. Ce procédé artistique est, bien sûr, favorisé par la familiarité de l'auditoire avec ces récits qu'il connaît bien pour les avoir entendus tout au long de sa vie, de la bouche de divers artistes qui en reprennent, chacun selon son talent, les divers épisodes. Cela étant, ce jeu musical évocateur met aussitôt l'auditoire en situation de réceptivité aux discours du griot et d'empathie avec le héros concerné.

On mesure donc l'importance qu'a cette dimension musicale dans la performance de l'épopée. Le même récit déclamé sans son doublet musical perd d'emblée son statut d'épopée (désignée d'ailleurs dans le peul de cette région par le terme même de *hoddu* « luth »), pour n'être plus perçu que comme une histoire parmi d'autres, anecdotique ou légendaire, dont on peut bien retenir la dimension informative mais qui, en revanche, perd, avec sa dimension performative, sa force émotionnelle et sa fonction mobilisatrice.

7. Voir C. SEYDOU (1972 : 88-93). On peut entendre l'enregistrement en consultant, <http://archives.crem-cnrs.fr/archives/corpus/CNRSMH_ClassiquesAfricains/>, <Silâmaka et Poullôri (pp. 78-96)_01CNRSMH_E_1979_012_001_001_001>.

Et c'est le luth qui, ici, porte toute la réalité efficiente du genre épique ; voilà ce qui demande une longue exploration non seulement de ce que représente cet instrument de musique dans cette culture, mais aussi de ce qu'est, dans cette société, le statut du griot déclamateur d'épopées et de la devise, cette autre manifestation langagière dont il nous faudra expliciter le rôle et la fonction.

Le luth

Le luth à trois cordes (*hoddu*) est l'instrument symbolique des griots à quelque classe qu'ils appartiennent : *maabuube* (sg. *maabo*), détenteurs d'épopée, *wammbaabe* (sg. *bammbaado*), musiciens et chanteurs, animateurs de toute manifestation festive, ou *awlube* (sg. *gawlo*), griots laudateurs-quémandeurs ; toutefois il jouit d'une valeur et d'un pouvoir particuliers lorsqu'il est joué par le *maabo*, précisément du fait qu'il est associé à la performance des épopées et des devises dont nous verrons plus loin toute l'importance. Il est porteur d'une charge symbolique si forte qu'il fait l'objet, au Sénégal du moins, d'un récit étiologique (voir *Le Fantang*) qui le présente comme un instrument magique volé aux djinns et à l'origine du statut du griot dans l'organisation sociale (Ndongo 1986).

En effet, le nom de *Fantang* désigne une phrase mélodique particulière qui constitue dans cette région de l'aire peule, la devise musicale attitrée des Peuls pasteurs et du *pulaaku* ; cet air, joué par les griots, correspond à un récit qui n'est autre que celui de l'apparition de la catégorie des musiciens-laudateurs et de l'instauration du système relationnel qui lie Peuls et gens dits « de caste » (ainsi désignés en raison de leur endogamie), en particulier l'alliance entre Peuls et griots.

Ce récit légendaire déclamé sur le mode épique commence par une longue évocation — en forme de devise — du bovin et de l'élevage, érigés en signes distinctifs du Peul ; il met en scène trois frères qui ont en propriété commune le troupeau hérité de leur père. L'aîné, puis le dernier-né ayant trouvé trop rude le métier de pasteur, seul le cadet décide de s'y consacrer entièrement. Dès lors chacun des frères vogue à ses occupations ; l'aîné fournit le bouvier en écuelles de bois pour la traite et, exigeant en contre-don un bovin, il deviendra le prototype des boisseliers et du même coup de l'ensemble des artisans ; quant au dernier-né, il recevra de son frère bouvier le luth et deviendra le prototype des griots, appartenant, comme le boisselier, à la classe socioprofessionnelle des artisans « castés ». Ce luth est, à l'origine, découvert soit par le cadet soit par le benjamin : c'est un vautour qui, perché sur un arbre, tire de sous son aile l'instrument et se met à en jouer pour célébrer les bovins ; mais c'est le bouvier qui réussira à lui faire lâcher le luth et à se l'approprier ; et c'est en cédant aux sollicitations de son puîné qu'il le lui remettra ; dès lors, ce dernier chante les

louanges de son aîné ; et lorsque, voulant prendre femme, il viendra solliciter l'aide de celui-ci pour avoir le bœuf porteur exigé par la coutume, le donateur réclamera en échange qu'il lui chante son répertoire.

Ainsi s'annonce symboliquement la relation de totale dépendance du griot vis-à-vis du Peul propriétaire du troupeau : en effet, ce dernier fournit au griot non seulement l'instrument de musique mais aussi, en sa personne même, la matière sur laquelle celui-ci exercera son art verbal (l'éloge du pasteur et de son troupeau) et le destinataire privilégié qui, en échange de sa parole, le prendra en charge économiquement.

Dans ce récit, le luth apparaît comme une sorte d'objet magique dont le Peul a eu la révélation fortuite puis dont il a pris possession en le soustrayant par la force à son propriétaire ailé et, pourrait-on dire, en le faisant tomber du ciel. Cette origine mystérieuse de l'instrument lui confère un pouvoir que les griots savent exploiter pour, disent-ils, « prendre » (« *nann-gude* ») les personnes auxquelles ils s'adressent. En effet, le luth, comme la parole du griot exercent une emprise (*nanngal*) sur celui qui en est le destinataire, et dont ce dernier ne peut se déprendre que par un don (« *accal* », « lâchage ») qui lui permet de se libérer et de recouvrer son statut de Peul tout en remplaçant le griot dans le sien propre. On verra une illustration flagrante du pouvoir du luth particulièrement dans le cas de la devise ; et le caractère merveilleux attribué à la musique du luth trouve d'ailleurs un écho, au Massina, dans un épisode célèbre de la geste du héros Hama-le-Rouge, consacré à l'invention de sa devise musicale.

« Ayant, une nuit, entendu un air magnifique sans parvenir à en voir l'exécutant, le héros met en demeure tous les griots de son fief de le lui retrouver sous peine de mort en cas d'échec. Seul l'un d'eux finira par l'obtenir d'un génie géant qui le lui enseignera au terme d'une épreuve de type initiatique » (Seydou 1976 : 67-81).

« De la même façon, est aussi narrée, pour ce même héros, l'invention — toute humaine, celle-là — de sa devise verbale : cette fois encore, tous les griots sollicités payent de leur vie leur incapacité à trouver la formule adéquate pour le désigner, jusqu'à ce qu'ait grâce à ses yeux une ultime métaphore qui, ne se prêtant à aucune interprétation ambiguë, assure la vie sauve à son inventeur. Et le griot narrateur de s'introduire dans le récit — clin d'œil malicieux — en s'identifiant à l'astucieux vainqueur de l'épreuve » (*ibid.* : 299-309).

La devise musicale est présentée ici comme le fruit d'une révélation par un génie, acquise au prix d'une épreuve, tandis que la devise verbale ne met en œuvre que la compétence langagière personnelle du griot ; ce qui autorise le griot narrateur à s'introduire dans le récit de façon délibérée, explicitant de la sorte le rôle sous-jacent qu'il joue dans l'énonciation de l'épopée. Cette mise en abyme du griot narrateur dans le récit est chose courante et porteuse d'une double charge : signifiante, dans le texte, et pragmatique dans la performance. En effet, tout d'abord, comme on en voit maints exemples dans ces récits, les personnages de griots y jouent constamment, dans la dynamique de l'action, un rôle décisif, justement en mettant

en scène le pouvoir de la devise sur le héros ; mais en outre, le griot narrateur lui-même, en jouant, lui aussi, tout au long de son récit, la devise du héros dont il va rapporter les dits et les faits, d'une part se confond, dans sa performance musicale, avec le griot de celui-ci, tel qu'il apparaît dans sa fonction, à l'intérieur du texte ; d'autre part, met son auditoire dans une situation d'identification sinon avec le héros en question, du moins avec ce qu'il représente : c'est ce qui explique la qualité d'émotion évidente que l'on peut constater dans le public peul à l'écoute de ses épopées ; chaque auditeur, en devenant en quelque sorte le destinataire par procuration de la devise du héros, est pris d'une exaltation profonde mais contenue provoquée par une conscience intense non plus, comme c'est le cas du héros, de sa seule valeur personnelle, mais bien de son appartenance à une communauté idéelle et idéale, et se trouve envahi par un sentiment de communion fervente dans l'aspiration à se conformer à ce qui fait l'unité de cette communauté.

Pour mieux comprendre la réalité de ces effets visibles que produit sur le public la performance de l'épopée, nous n'avons cessé de solliciter l'emprise de la devise sur la personne ; qu'est-ce donc que cette devise ?

La devise

Dans l'ancienne société peule du Massina, l'une des fonctions principales du griot *maabo* était d'exécuter sur son luth la devise musicale de son « maître », le chef d'une famille à laquelle, de père en fils, il se trouvait lié par une relation d'alliance et de clientèle reposant, comme l'annonce le récit du *Fantang*, sur une relation de dépendance qui, étant réciproque, s'annulait en quelque sorte : dépendance économique pour le griot (totalement pris en charge par son « maître »), dépendance sociale, statutaire voire psychologique pour le « Peul ». Cette situation — constamment représentée dans les épopées — instaure entre les deux protagonistes une relation de couple indissoluble, le griot accompagnant partout son maître comme le garant de sa personne. À chaque apparition publique de celui-ci, le *maabo* jouait sa devise, sa représentation officielle. Que représente donc la devise dans cette société ?⁸.

Comme l'épopée, la devise comporte deux modes d'expression, un musical et un verbal, mais, à la différence de l'épopée, ces deux expressions peuvent être dissociées. La devise musicale suffit à elle seule à identifier le personnage auquel elle a été attribuée ; elle est un mode de désignation emblématique et glorifiant dont le correspondant verbal est une formule concise, dense et métaphorique, censée fournir une définition sublimée de la personne concernée. Jouée sur le luth ou clamée, la devise est, pour celle-ci, une sorte d'identificateur idéal qui la situe aux yeux des autres comme

8. Voir C. SEYDOU (1977).

aux siens propres dans son statut et sa valeur personnelle, la contraignant à s'y conformer, en se montrant digne de l'image qui y est donnée d'elle. C'est ainsi que, sur le champ de bataille, les notes du luth galvanisent l'ardeur guerrière du combattant, le poussant à l'exploit héroïque ; au contraire, le silence de l'instrument ou de la voix du griot suffit à retenir le héros d'engager les hostilités ; maints exemples de cette importance de la devise dans la réalisation de soi se trouvent dans les récits épiques : tel héros parti résolument en campagne et s'apercevant soudain de l'absence de son griot dont il n'entend pas le luth, fait aussitôt demi-tour, convaincu d'aller au-devant d'un échec assuré (Seydou 1976 : 85-87) ; au contraire, pressentant un affrontement proche avec un ennemi, tel autre demande à son griot de « l'abreuver » de sa devise ; ce verbe n'est pas sans suggérer l'espèce de griserie qui libère de toute inhibition ces « buveurs d'hydromel » — tels que sont qualifiés traditionnellement, dans ces épopées, les héros de l'époque de la *jahiliyya*, (*i.e.* la période antéislamique) —, mais il évoque, aussi la plénitude de l'âme, l'enthousiasme et l'exaltation provoquée chez la personne par l'écoute de son air.

Par le jeu de son luth et la puissance de son verbe, le griot *maabo* détient donc, avec la devise, un moyen d'influencer non seulement la personnalité de celui à qui il l'adresse, mais son destin même puisque, par l'évocation sublimée de ce qu'il doit être, il l'amène, sous l'effet de l'exaltation provoquée par cette seule invocation, à se réaliser au mieux de ses potentialités.

Statut du griot

Toutefois cette capacité du verbe et de la musique est aussi liée au statut même du griot dans cette société dont l'organisation interne reposait sur une hiérarchisation de l'ensemble du corps social distribué en classes⁹ où chacun se voyait assignés, de par sa seule naissance, son statut et sa fonction ; c'est en particulier le cas du griot qui, héritier de son statut, joue un rôle prépondérant en tant qu'artiste de la parole, détenteur du patrimoine « littéraire », historique et épique, mais aussi en tant que médiateur privilégié entre tous les constituants du corps social¹⁰ ; en effet, sa qualité innée d'artisan du verbe et sa situation quasi hors rouages lui assurent une fonction de « *go-between* » dans toutes les situations de communication à risque au sein d'une société qui comprend des classes étanches et se trouve régie

9. *Grosso modo*, trois grandes classes : les personnes de condition libre, celles de condition servile et l'ensemble de classes socioprofessionnelles connu sous le nom de « gens de caste ».

10. Les structures de la société peule en cette région sont analogues à celles de leurs voisins. On peut ainsi se référer, entre autres, aux ouvrages qui traitent de ce type d'organisation sociale : S. CAMARA (1976), B. N'DIAYE (1977), T. TAMARI (1997).

par un code contraignant de comportements conventionnels entre catégories sociales, entre parents, entre générations... et, qui plus est, au sein d'une population qui compte dans ses traits culturels distinctifs la discrétion, la retenue et le non-dit. Inversement, il est impossible à un Peul d'intervenir dans une situation mettant en regard deux griots ou, plus généralement, entre personnes appartenant à la catégorie des « gens de caste ». Le griot, lui, assume au contraire sa fonction d'intermédiaire inné dans tous les cas, du plus important au plus infime... et intime ; en corollaire, il jouit d'une immunité totale : à la guerre il ne peut être tué, ce qui lui vaut d'être utilisé comme ambassadeur ou négociateur dans les conflits. De même, un Peul de condition libre ne peut, sans se déjuger, s'emporter contre un griot, quelle que soit l'impertinence dont celui-ci a pu faire preuve ; c'est ce qu'illustre bien la mort du héros épique Silâmaka, conséquence évidente de la gifle qu'il a administrée à son griot qui, ayant voulu calmer l'emportement de son maître à l'égard de son épouse fautive, a vu la colère de celui-ci se détourner et s'abattre sur lui¹¹ ! Et, à un niveau encore bien plus général dans le fonctionnement de la communauté, c'est dans toutes les circonstances de la vie courante que le griot intervient ; par exemple entre familles alliées, à propos des unions matrimoniales, la pudeur et la bienséance interdisant aux principaux intéressés les relations non seulement entre eux mais aussi avec leurs belles-familles, c'est le griot qui s'entremet pour les pourparlers et négociations nécessaires ; c'est encore lui qui est chargé d'annoncer naissances et décès, de publier le nom donné au nouveau-né... enfin, comme on l'a vu, il est, avec la devise, le médiateur entre la personne et son destin.

Ainsi mesure-t-on l'étendue de son rôle dans le réseau de relations qui lie entre elles tant les différentes catégories sociales que les personnes, pour conforter la cohésion de la collectivité, comme garants de la fidélité de chacun à son identité statutaire ou idéologique en lui assurant sa juste place dans sa communauté. On conçoit dès lors aisément que soit dévolu au griot le soin de préserver et de ranimer, par la déclamation des épopées, ces points d'ancrage identitaires qui confortent l'existence et le maintien de toute communauté humaine.

En effet, forts de toutes ces données nécessaires à une juste approche de ce genre « littéraire » — si important encore dans l'horizon culturel des Peuls du Massina — qu'est l'épopée, nous constatons que celle-ci fonctionne à la manière d'une devise collective, le récit épique étant une sorte de métaphore développée de ce qui fait l'identité distinctive du peuple peul :

11. Voir C. SEYDOU (1972 : 108-127).

le *pulaaku*. Les héros célébrés et leurs hauts faits sont éminemment représentatifs de cette idéologie de la personne dans laquelle se reconnaît tout Peul et tout est mis en œuvre (mise en forme textuelle, type de déclamation et interprétation instrumentale appropriée) pour provoquer dans l'assistance un sentiment d'exaltation qui la fasse communier dans cette évocation de ce qui fait sa spécificité. Ainsi, tout comme la devise pour la personne, l'épopée a une double portée : sémantique avec l'illustration que donne le récit de personnages incarnant, dans leurs vertus et leurs actes, une image identitaire commune idéale ; pragmatique, en éveillant dans l'auditoire, rendu solidaire par son émotion partagée, une sorte de célébration intime de son identité et l'aspiration à la perpétuer. En font foi, lors de la performance de ces déclamations, l'intensité de l'attention et la tension intérieure sensible en chaque membre du public, à l'écoute de ces gestes dont les héros battent pourtant en brèche sa culture actuelle, tout imprégnée des vertus et des comportements prônés par l'islam, à l'opposé même, très souvent, de l'image donnée par ces récits ; ce qui, d'ailleurs a entraîné la disparition du genre dans les régions orientales de l'aire peule (Nigeria et Cameroun) où l'instauration d'un islam réformiste a effacé ce qui contribuait à perpétuer des structures sociales et des attitudes mentales et éthiques contraires à la nouvelle idéologie.

L'évolution de la société peule actuelle a d'ailleurs rendu caduques bien des explications fournies tout au long de cette présentation du phénomène épique, en particulier celles concernant l'organisation sociale, les structures politiques, le réseau relationnel entre groupes, voire la référence à un *pulaaku* dont certaines composantes ont pu s'estomper au profit d'autres, suscitées par les transformations de l'environnement culturel et politique, les vicissitudes de l'histoire, les modes de pensée nouveaux... ; pourtant restent encore enfouis au tréfonds des esprits certains réflexes mentaux et certaines représentations, si bien que tout Peul, où qu'il soit, ne peut s'empêcher de vibrer à l'écoute des airs de luth désignant les héros du passé ou à l'évocation de leurs exploits.

Au Massina, les récits épiques ont survécu, cohabitant sans problème avec une grande tradition de poésie mystique inspirée de l'islam le plus fervent et perpétuée dans les zaouïas, tout aussi bien qu'avec la pratique d'une poésie profane et en particulier d'une poésie pastorale d'une qualité remarquable, perpétuée par les jeunes bergers qui composent leur poème personnel dans la solitude de la transhumance. Sont ainsi préservés les grands points d'ancrage identitaire de cette population : islam, pastoralisme et... *pulaaku*.

Cela étant, il est manifeste que cet « acte de parole » efficient qu'est, dans les sociétés africaines, la profération d'un texte épique, constitue toujours un événement vécu intensément, comme un repère culturel unanime autour duquel une communauté réajuste et ravive périodiquement les représentations idéologiques et les valeurs spécifiques qui la constituent en tant

que telle par rapport aux autres ; car, quelle que soit l'importance du public effectivement présent, l'épopée a pour destinataire potentiel l'ensemble de la communauté et quels que soient le héros ou l'épisode de sa geste choisis par le narrateur, elle a pour objet de signifier, à travers ceux-ci, les fondements constitutifs de cette communauté.

Or l'épopée ne peut avoir une telle implication dans une société que dans le contexte d'une culture de l'oralité où — non sans jouer sur le terme « oral » — on peut affirmer que toute « consommation » d'une production culturelle est aussi convivialité et communion, une expérience partagée, un plaisir collectif, une émotion solidaire... Car, comme l'indique l'étymologie même du mot, l'épopée est « parole » et, en tant que telle, s'inscrit dans un contexte et un ensemble de paramètres extralinguistiques qui lui confèrent, outre un surplus de sens, une valeur « agentive » dans l'acte de communication particulier qui lie les participants, du fait de leurs statuts respectifs mais aussi de la complicité d'un savoir collectif partagé. En effet, dans une culture de l'oralité, la connaissance du patrimoine se construit dans la répétition des occasions où il est évoqué, et les frontières du savoir sont ainsi en constante réévaluation : quand un griot narre un épisode de la geste d'un héros, son public si composite soit-il en a déjà une connaissance plus ou moins approfondie, acquise au cours des séances précédentes auxquelles il a pu assister. Et le narrateur sait bien que son intervention ponctuelle *hic et nunc* est moins une entreprise d'information sur le sujet qu'un acte tout à la fois de symbolisation et de revitalisation ; symbolisation d'une réalité composite — où s'interpénètrent valeurs représentatives et structures sociales, histoire revisitée et actualité du vécu ; et, en même temps, projet de revitalisation des données constitutives de la communauté, par le biais d'un dynamisme mobilisateur et d'une emprise sur son auditoire dus, certes, aux diverses modalités de performance du récit, mais aussi au mode d'interrelation statutaire qui lie énonciateur et énonciataire, et à cette complicité d'un savoir, d'un système de représentations et d'une émotion partagés.

Et c'est ainsi que, seule, son inscription dans une culture de l'oralité peut conserver à l'épopée sa vocation tout à la fois sémantique et pragmatique, lui gardant même une implication si efficace dans le fonctionnement tant mental que factuel de la communauté concernée que, au gré des vicissitudes politiques ou historiques, sa déclamation a pu se trouver tour à tour interdite ou, au contraire, encouragée voire accaparée par le pouvoir.

Si grande reste, encore et toujours, la force de la parole épique !

Laboratoire Langage, Langues et Cultures d'Afrique Noire (LLACAN), INALCO, CNRS, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

BÂ, Â.-P. & KESTELOOT, L.

1968 « Une épopée peule : Silâmaka », *L'Homme*, VIII : 5-36.

BOESEN, E.

1999 « *Pulaaku*. Sur la foulanité », in R. BOTTE, J. BOUTRAIS & J. SCHMITZ (dir.), *Figures peules*, Paris, Karthala : 83-97.

CAMARA, S.

1992 [1976] *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala-ACCT-SAEC.

N'DIAYE, B.

1977 *Les castes au Mali*, Bamako, Éditions populaires.

NDONGO, Siré M.

1986 *Le Fantang. Poèmes mythiques des bergers peuls*, Paris, Karthala-UNESCO ; Dakar, IFAN.

SEYDOU, C.

1972 *Silâmaka et Poullôri, récit épique peul raconté par Tinguidji*, Paris, Armand Colin (« Classiques africains », 13) (3 disques [bilingue]).

1976 *La Geste de Ham-Bodêdio ou Hama Le Rouge*, Paris, Armand Colin (« Classiques africains », 18) (2 disques [bilingue]).

1977 « La devise dans la culture peule : évocation et invocation de la personne », in G. CALAME-GRIAULE (dir.), *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Paris, Maspero (« Bibliothèque d'anthropologie ») : 187-264.

1982 « Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine », *JASO (Journal of the Anthropological Society of Oxford)*, XIII (1) : 84-98, in V. GÖRÖG-KARADY (dir.), *Genres, Formes, Significations. Essais sur la littérature orale africaine*, Oxford, JASO : 84-98.

1998 « Musique et littérature orale chez les Peuls du Mali », *L'Homme*, 148 : 139-158.

2000 « Word and Music : The Epic Genre of the *Fulbe* of Massina (Mali) », in K. REICHL & L. FUJIE (eds.), *The Oral Epic : Performance and Music, International Music Studies*, 12, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung : 211-224.

2010 *L'épopée peule de Boûbou Ardo Galo, Héros et rebelle*, Paris, Langues'O-Karthala (bilingue).

TAMARI, T.

1997 *Les castes de l'Afrique occidentale. Artisans et musiciens endogames*, Nanterre, Société d'ethnologie (« Sociétés africaines », 9).

RÉSUMÉ

Dans les cultures de tradition orale, tout type de discours est une manifestation langagière particulière qui ne délivre sa signification réelle et son efficacité qu'à travers l'éventail des paramètres présidant à sa performance. Ainsi relèvera-t-on, pour l'épopée des Peuls du Massina : au niveau de l'expression textuelle, la dimension référentielle du contenu de la narration et sa mise en forme stylistique ; au niveau socioculturel, le statut respectif des participants : le griot énonciateur et son auditoire ; au niveau de la performance, les circonstances et les modalités de l'énonciation (accompagnement musical) ; au niveau de la pragmatique, la fonction mobilisatrice autour d'une idéologie identitaire.

ABSTRACT

The Epic Among the Fulbe of Massina. An Ethnopoetic Approach. — In the oral tradition cultures, every type of speech is a specific expression of language which transmits its real meaning and its efficiency only through the whole range of the parameters commanding its performance. Thus we shall observe in the epic of the Massina Peuls: as far as the textual expression is concerned, the referential dimension of the narrative content and its stylistic and musical layout; on the socio-cultural level, the respective status of the participants: the enunciating "griot" and his audience; as for the performance, the circumstances and the modes of enunciation (rhythm and accompanying music); as for the pragmatics, the rallying function centered on an identity ideology.

Mots-clés/Keywords : Mali, Massina, Peuls, devise, épopée, ethnopoétique, griot, luth, pulaaku/Mali, Massina, Fulani, motto, epic, ethnopoetic, griot, lute, pulaaku.