

Bassirou DIENG

Lilyan KESTELOOT

LES ÉPOPÉES AFRICAINES

Étude descriptive



Faculté des Lettres



IFAN Ch. A. DIOP

I - DEFINITIONS USUELLES

Dictionnaire de l'Académie : Grande composition en vers, où le poète raconte quelque action héroïque qu'il embellit d'épisodes, de fictions et d'évènements merveilleux.

Dictionnaire Littré : Narration en vers d'actions grandes et héroïques.

Dictionnaire Robert : Long poème ou, plus tard, récit en prose où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait.

Dictionnaire Larousse : poème de longue haleine ; récit d'aventures héroïques accompagné de merveilleux.

Etymologie : - Terme d'origine grecque *epopoia* formé à partir de *epos* et *poiein* = (faire, créer) ;

epos viendrait de *wepos* qui lui-même proviendrait du sanskrit *vacah* qui signifie parole. *Vacah* aurait donné le latin

voco = appeler

vox = voix etc.

(Dictionnaire étymologique de la langue grecque - E. Boisacq - éd. Carl Winters - Klincksieck - 1938).

Le sens de *epos* grec est déjà assez complexe. Il signifie selon les auteurs :

- 1) ce qu'on exprime par la parole, d'où : ce sont on parle, plutôt que la parole elle-même - (Sophocle)
- 2) le discours orné de beaux mots
- 3) les paroles d'un chant ou d'un récitatif
- 4) une formule sentencieuse
- 5) les paroles d'un dieu, un oracle (d'après le dictionnaire grec-français de A. Bailly - éd. Hachette).

Mais plus proches du sens actuel, Hérodote, Aristote, Lucien, utilisent ta épè = poésie épique opposée à ta mélé = poésie lyrique. Et *epopoia* = composition d'un poème épique (Hérodote).

= poème épique, épopée (Aristote)

epopoios = poète épique.

Enfin, et ce n'est pas un détail, *epos* est encore employé dans le sens de vers (*metron*) par Aristophane, Tucidide, Hérodote, Aristote, Lucien et Isocrate.

Donc à l'origine, épopée est un mot grec et ses significations, les premières à nous parvenues, sont surtout précisées et commentées par Aristote dans sa Poétique dont nous utiliserons le

texte bilingue établi par J. Hardy (société d'édition Les Belles Lettres, dans la collection Budé, Paris, 1932). Aristote, dans cet ouvrage, classe d'emblée l'épopée dans la poésie et plus spécifiquement la poésie narrative par opposition à la poésie dramatique (tragédie) et iambique (comédie).

II - L'ORIGINE DES EPOPEES

L'épopée, genre littéraire issu de l'oralité, eut une destinée singulière dans la littérature européenne. Elle est fixée dans l'écrit depuis l'antiquité greco-latine et transmise par les études humanistes (Homère, Virgile). L'épopée médiévale française connut un destin similaire grâce aux clercs. Turolfus auteur supposé de la Chanson de Roland a fait couler beaucoup d'encre.

Quant aux épopées africaines, elles étaient à peine mentionnées dans l'Encyclopédie Universalis de 1968, écrasées qu'elles étaient entre les chansons de geste de l'Europe médiévale, les épopées grecques et latines, et la masse impressionnante des épopées indo-européennes, de Gilgamesh au Mahabharâta.

Il faut dire qu'à cette époque le professeur Etiemble (1), connaissait tout au plus deux ou trois épopées de l'Afrique et qu'il n'était pas au courant -et pour cause- de l'ampleur que ce genre littéraire avait atteint sur le continent noir.

Le problème d'Etiemble était alors plutôt de poser un certain nombre de questions sur les épopées mondiales et sur leurs origines, notamment après toutes les théories des médiévistes, de Gaston Paris à Maurice Delbouille. L'épopée était-elle une création spontanée et déjà construite oralement par le poète populaire, ou au contraire était-ce une oeuvre écrite, érudite, "mûrement réfléchie, inflexiblement poursuivie par des spécialistes savants", selon l'hypothèse de Dumézil, de Siciliano, Bédier et Pio Rajna ?

Etiemble se rangeait à ce dernier avis en citant Firdousi, Camoens, Virgile et même Elias Lönnrot avec le Kalevala de Finlande.

Or, lorsqu'on compulse la même Encyclopédie dans son Edition de 1985, on ne peut s'empêcher de s'étonner des remaniements profonds qu'Etiemble a fait subir à son article. Et l'on remarquera que ces remaniements se sont produits en fonction de ses découvertes et réflexions sur les épopées africaines (Nord et Sud). Etiemble va jusqu'à écrire à ce propos : "il faut se repartir à zéro".

(1) - Etiemble, auteur de l'article sur l'épopée, avec A. Yoshida, dans l'Encyclopédie Universalis 1968 et 1985.

Que s'est-il donc passé entre ces 2 articles de référence pour modifier à ce point les idées du "Maître" sur l'épopée ?

Dans la quinzaine d'années qui suivit ce premier article, la recherche en littérature orale africaine avait mis à jour une vingtaine d'épopées parfaitement constituées et d'envergure internationale. Entièrement orales, en langues africaines. Et dites par des spécialistes sans doute, mais pas plus "lettrés" ou "érudits" que ne l'étaient le griot troubadour, (bandkat wolof) l'équivalent du barde gaulois ; et point spécialement contrôlés par une classe de "prêtres", n'en déplaise à Chiri, Wilmotte et autres "latinistes".

D'où voici reposée la question de l'épopée "populaire" et voici reprise en partie la théorie de Gaston Paris sur les fameuses "cantilènes", origines probables des développements de la chanson de geste (2).

Martin de Riquer (3) avait d'ores et déjà repris à son compte cette problématique en contestant Bédier et en s'appuyant sur l'exemple espagnol du Romancero del Cid. Il y mettait cependant une limite sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Cependant notre propos n'est point ici de disputer longuement de l'origine des épopées africaines mais de présenter leurs caractéristiques, leurs producteurs et leurs contextes d'énonciation.

A - CARACTERES GENERAUX DES EPOPEES AFRICAINES

Comme nous l'avons vu, les définitions de l'épopée sont multiples (4). Nous nous rallierons à celle, standard, du Robert, en insistant sur certains traits spécifiques du genre : comme sa durée (plusieurs milliers de vers), son rythme (ponctué par l'assonance plus que par le rime), son thème majeur (un combat, un conflit individuel ou collectif), sa relation à l'histoire (faits et personnages souvent réels), la présence du surnaturel (ici essentiellement magique) et le grossissement des exploits.

Dans les sociétés féodales (5) de l'Ouest africain, ces

- (2) - Voir aussi D. Madelénat, "L'épopée", Paris, PUF, 1986.
 - (3) - M. de Riquer, Les chansons de geste française, Nizet, Paris 1957.
 - (4) - Bédier, Rychner, Siciliano + celles des dictionnaires.
 - (5) - Nous acceptons la définition qu'en donne Luc de Heusch se référant à Ganshof dans sa discussion du terme aux page 40 et suivantes de son ouvrage : Le Rwanda et la civilisation interlacustre - éd. de l'ULB. Institut de Sociologie, Bruxelles, 1966.
- Nous signalons cependant que A. Bara DIOP lui préfère le terme de sociétés tributaires - dans sa thèse sur : La Société wolof - Karthala - Paris, 1985.

caractères accompagnent l'apologie d'un héros ou plusieurs héros, d'une dynastie, voire d'une nation, et l'épopée véhicule l'idéologie de ce groupe ou de cette nation.

En Afrique, ce genre comporte peut-être aussi certaines particularités : forme complexe, elle est intégrative de beaucoup d'autres genres qui vont du mythe à l'éloge, du refrain à la généalogie(6) de la devise au proverbe.

L'épopée africaine s'accompagne très souvent de musique, voire de chœurs, avec des instruments locaux. Elle est énoncée ou plutôt clamée sur un ton monocorde qui s'exalte avec l'action. Elle est vécue et reçue non pas comme récit fictionnel mais comme histoire réelle dramatisée par une rhétorique efficace.

L'ampleur et la narration poétique sont enfin, sur le plan de la forme, nécessaires à la définition de l'épopée.

Cela exclurait, par conséquent, non pas de l'épique mais de la chanson de geste, les poèmes d'éloges ou d'exploits en-dessous de mettons 400 vers. Ce que Zumthor désigne sous le nom d'épopées brèves et qui existe aussi du reste en Afrique.

Mais l'épopée, la vraie épopée, celle qui peut se comparer au Roland ou au Nibelungenslied, s'étale sur 2.000 vers ou versets *et plus*. C'est le récit de longue haleine que l'on conte en deux heures au moins, sinon une demi-journée, les griots africains ayant peut-être plus de souffle que leurs correspondants médiévaux. Ce qui n'est pas prouvé, car la moyenne de deux mille vers et d'une heure et demie mentionnée par Martin de Riquer, n'est après tout qu'une supposition raisonnable.

Cependant, comme les troubadours, les griots content souvent par épisodes, dans le cas où ils ont affaire à une geste à plusieurs tiroirs. Mais, si l'épopée est d'un seul tenant, ils la récitent volontiers intégralement (7).

Quant à l'oralité, elle n'est pas ici une caractéristique propre à l'épopée, vu que tout le corpus littéraire traditionnel est et reste oral. Le style formulaire, qui semble si fondamental à Parry, Lord et d'autres, nous semble aussi relever de l'oralité et se retrouve en Afrique dans d'autres genres que l'épopée.

L'interprétation de ces épopées varie bien sûr de griot à griot. Il convient cependant de noter que ces récits sont dits par

(6) - Voir cours de Léo Stappers, Lovanium (Ronéo).

(7) - Contrairement à l'affirmation de Zumthor dans son Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983.

des professionnels qui ont eux-mêmes appris les textes durant de longues années passées auprès d'un maître et souvent dans leur propre famille. On est griot de père en fils ou en neveu, et avec le "corpus" littéraire, se transmettent aussi bien les secrets de l'Histoire que ceux de la caste. Si bien que le griot est très conscient de son art tout autant que de l'importance de son savoir sur le plan politique, et il mesure ce qu'il dévoile et ce qu'il tait : "J'en dirai un peu et j'en garderai un peu". Le discours épique est bien entendu constitué de ce que le griot livre au grand public.

A la différence des Chansons de geste médiévales, auxquelles nous apparenterons sans hésitation les épopées ouest-africaines, nous nous trouvons ici non point devant les douze manuscrits de la Chanson de Roland ou les trente manuscrits du Nibelungenslied, mais devant des dizaines de versions du même récit, dont seulement quelques-unes ont été enregistrées et moins encore transcrites et traduites.

Nous tenons à préciser ce fait, afin de noter que toute assertion générale sur la modification de ces textes à travers le temps, leur "fluidité" (8), leur instabilité, nous semble prématurée et déjà contestable dans certains cas où sont recensées plusieurs versions, comme pour le Soundiata mandingue. Les griots, en effet, brodent sur des schémas précis, équivalents à ces "manuscrits de jongleurs" sur lesquels les bardes du Moyen Age conservaient les repères de leurs longs récits oraux. Mais ici le schéma est mémorisé, et ne semblent pas différer très sensiblement un texte provenant de Gambie (9), un autre du Mali (10) et un troisième de Guinée (11). Or les trois griots appartiennent à des écoles différentes et ne se sont sans doute jamais rencontrés.

Il apparaît donc, dans certaines sociétés africaines où il existe des professionnels affectés à la conservation des textes historiques que la production d'épopées assez rigoureuses pour que les historiens d'aujourd'hui leur attribuent le statut de sources fiables au niveau de leur discipline.

Les épopées royales ou dynastiques sont du reste, plus que les chansons de gestes européennes ou indiennes, proches de l'histoire peut-être parce qu'elles portent sur des périodes plus récentes

(8) - Zumthor - Introduction à la poésie orale op. cit. p. 109

(9) - Version de Gordon Innes : Sunjata threc mandinka versions.

(10) - Version de Diabaté.- Le lion à l'arc - éd. Oswald.

(11) - Version de Tamsir Niane, Soundiata épopée mandingue - Prés. Afr.

comme le 13^e, le 15^e, les 18 et 19^es siècles. La mémoire des événements réels n'a pas encore cédé la place au mythe (12). Et dans certains cas on peut même avancer qu'il existe un "degré zéro" de l'épopée qui ne diffère de la chronique dynastique que par le rythme qui la scande (13).

B - TYPLOGIE

Les épopées que l'on rencontre en Afrique se classent en types assez différents pour qu'on les propose comme catégories opératoires : les épopées royales ou dynastiques, les épopées corporatives, les épopées religieuses, les épopées claniques ~~ou~~ mythologiques.

1 - Les épopées royales proviennent de sociétés hiérarchisées en castes professionnelles et sur une échelle pyramidale. Ces sociétés ayant mutatis mutandis des traits analogues à ceux des sociétés féodales européennes, leurs épopées sont greffées sur les héros et l'histoire guerrière des royaumes ainsi structurés et constituent une source incontournable pour l'historiographie africaine.

Ces épopées sont assez comparables aux chansons de geste d'Europe : un ou plusieurs héros autour d'un roi ou d'un prince, des conflits politiques qui débouchent sur des guerres, des duels "homériques", l'apologie de la bravoure, l'exaltation du groupe concerné dans la victoire ou le tragique, les hauts faits qui marquent la conscience collective en modélisant son système de valeurs.

Sur ce schéma sont bâtis des récits scandés par le rythme d'un instrument de musique ; ils sont divisés en "laisses" inégales et entrecoupées de devises, d'éloges, de généalogies, de refrains chantés, parfois de chœurs ; le récit lui-même est clamé sur un ton plus élevé que celui de la conversation ou de la narration ordinaire.

Ainsi faut-il citer les épopées peules : Samba Guéladio, Silamaka et Poullorou, Hambodedio du Kounari, Gueladio Hambodedio, Oumarel Sawa Donde, Moussa Molo du Fouladou, etc.

Du côté wolof-séereer, il faut compter la grandiose épopée du Kajor, ce royaume qui dura 4 siècles et eut 42 souverains, et les récits des rois seereer du Siin et du Salum.

(12) - Voir Mircea Eliade - Le mythe de l'éternel retour, Gallimard, Paris, 1979.

(13) - C'est le cas de la chronique du royaume Kuba (Jacobs et Vansina).

Les royaumes mandingues furent de grands pourvoyeurs d'épopées. Tout le monde connaît le Soundiata (14), qui est aujourd'hui transcrit en une dizaine de versions ; on connaît moins l'épopée bambara de Ségou qui compte au moins 12 épisodes, et l'épopée du Gabou, dont les meilleurs spécialistes sont guinéens ou gambiens (15).

Il existe aussi des récits épiques sur Samory Touré, sur Babemba de Sikasso.

Si l'on regarde vers les Soninké (Nord-Mali, Est-Sénégal) et les Sonrhaï, qui en sont un sous-groupe (Niger, Est-Mali), on rencontre le grand récit de la migration et de la chute du Wagadou. Là, selon les conteurs, le texte passe du mythe à l'épopée.

Plus clair comme genre est le récit de la Dispersion des Kusa (16), de l'Askia Mohamed, et celui du royaume Diawara. On peut encore citer les récits sur Issa Korombe des Zerma du Niger tandis que celui de Zabarkane (zerma) se situe, comme Wagadou, entre le mythe et l'épopée.

En fait, on constate que, dans ces sociétés féodales, plus les faits évoqués sont anciens (Wagadou comme Zabarkane sont antérieurs au X^e siècle) et plus le récit prend l'allure de mythe d'origine.

Les épopées du Rwanda dires "ibite kerezo" (17) devraient aussi être rangées dans le type royal, leur objectif étant essentiellement d'être une commémoration historique des princes tutsi et de leurs conquêtes. A distinguer de la poésie dynastique "ibsigu", qui relèverait plutôt des "praise poems", ou des panégyriques.

Peut-être aussi faudrait-il compter dans ce type les épopées en swahili, dont une demi-douzaine ont été recueillies en Tanzanie, et qui portent sur des guerres datant du début du siècle ou des événements plus récents.

Nous terminerons la revue non exhaustive de ce type royal en examinant tant soit peu le cas de Chaka.

On avait commis l'erreur, en 1970, de classer Chaka comme épopée "traditionnelle", dans un petit ouvrage pédagogique (18)/

On ignorait alors que le texte de Thomas Mofolo était une création de l'auteur et n'avait pas de correspondant dans la langue

(14) - Dj. Tamsir Niane, op. cit.

(15) - Prof. Kaba et B. Sidibé (Banjul), ainsi que Gordon Innes. Ceci n'est pas une liste exhaustive des épopées mandingues.

(16) - éd. par Cl. Meillassoux et co, IFAN, Initiations et Etude africaines n° XXII, 1967 et Abd. Bathily, Bull. IFAN série B, n° 1, 1975.

(17) - A. Kagame, introduction aux grands genres lyriques de l'ancien Rwanda, Butare, éd. Univ. du Rwanda, 1969.

(18) - L. Kesteloot. L'épopée traditionnelle, Nathan, 1971.

orale sotho ou zoulou. Or, d'après R. Finnegan (19), on ne trouve pas dans ces ethnies d'épopées "on normal sense of the term". Bien sûr, les chants lyriques sur Chaka et ses exploits abondent. Mais l'éloge dominerait la narration, et le récit d'un seul tenant n'existerait point. En somme, il y aurait là une situation pré-épopée. Ceci fut confirmé par le professeur zoulou D. P. Kunene, dont un parent a écrit récemment une épopée de Chaka en zoulou et en vers.

2 - Les épopées corporatives sont le patrimoine de certaines professions comme les chasseurs, les pêcheurs, les pasteurs.

On les rencontre sur les mêmes territoires que les épopées royales, soit, en gros, tout le Sahel plus la Guinée.

Elles mettent en valeur les exploits d'un héros de la profession concernée, affrontant les dangers du métier, dangers souvent occultes, et elles promeuvent à cette occasion les valeurs et les qualités spécifiques de leur groupe.

On retiendra au Sénégal les épopées Pekaan des pêcheurs du fleuve, comme Ségoubali, Samba Dierel (20) ; les épopées de pasteurs comme Amadou Sam Polel (21), les épopées de chasseurs comme Kambili, Makan, Somano, Kala Zangué (dans tout l'espace mandingue) (22).

Ces récits recoupent parfois l'histoire des rois (comme Samory) ou des héros dont l'existence est plus ou moins attestée. Mais le plus souvent les héros sont des "types" et il n'y a que leurs noms qui changent d'un texte à l'autre, à l'intérieur d'une catégorie professionnelle. Ils coexistent avec l'épopée royale.

3 - On pourrait distinguer une troisième classe : les épopées religieuses. Comme le groupe précédent on les trouve dans le même espace que les épopées royales.

Elles sont centrées sur la vie et les actions d'un "saint" historique, musulman, comme El Hadj Omar Tall, ⁽²³⁾ Amadou Bamba, Maaba Diaxou Ba. Elles ont une fonction apologétique, et entretiennent dans la confrérie concernée la mémoire et la vénération du fondateur.

On remarque qu'un pays comme la Tanzanie a connu aussi des épopées religieuses comme l'Utenzi de Adam et Awa, l'épopée de Job.

Ces épopées sont à peu de choses près construites sur le modèle des épopées féodales, mais font une part plus riche aux poèmes d'éloges et au merveilleux musulman. Les exploits guerriers,

(19) - R. Finnegan, oral Poetry : its nature, significance and social contact. London - Cambridge U. P., 1977.

(20) - éditées par Abel Sy : Seul contre tous, Dakar, NEA, 1980.

(21) - éditées par A. Lamine Ngaidé : Le vent de la razzia, Dakar, IFAN, 1983.

(22) - éditées par Ch. Bird, Sory Camara, A. T. Rojat.

(23) - étudiée par D. Robinson et Samba Dieng.

s'il y en a, se font dans le cadre d'une Jihad et sont inspirés par Allah ou son ange (Djibril p. ex.).

Le héros fait des miracles qui témoignent de la force surnaturelle qui l'accompagne.

L'épopée swahili, "Vie de Mahomet" (6. 387 strophes) semble de loin être la plus ample, le chanteur qui la déroule est le minbaji. Ces épopées résultent de contacts transculturels avec la poésie arabe qui se moule dans le schéma épique africain.

4 - Les épopées claniques et mythologiques que nous citerons enfin sont toujours des récits très longs, rythmés par un accompagnement musical et énumérant les hauts faits de héros parfois historiques (Les Fils de Hitong - épopée bassa).

Mais, dans l'ensemble, elles s'éloignent beaucoup plus de l'histoire des populations qui les produisent, Elles prennent un caractère nettement fantastique ; le merveilleux, qui se réduisait souvent à la magie ordinaire dans les épopées royales, prend ici des proportions "hénaurmes", voire surréalistes. Phénomène que l'on peut rapprocher de la sculpture : autant certaines populations (baoulé, tchokwe, yoruba, benin) produisent une statuaire "classique" et presque réaliste, autant certaines autres développent un art surréaliste (lega, songye, ibidio, bafum), où toutes les déformations sont risquées.

Les performances des héros douala comme Djekki la Njambe, yoruba comme Ozidi, bulu et fang comme Akomo Mba, Engouang Ondo, Oveng Ndoumou Obame, et bassa comme les Fils d'Hitong, ne connaissent pas de limites : ils se battent contre l'océan, franchissent les nuages, fendent les montagnes, perforent les vampires dans les entrailles de la terre. Leurs affrontements (toujours le duel cependant) sont des ébranlements cosmiques. Ils sont d'ailleurs descendants du Soleil ou de la Lune et participent de cette nature qu'ils maîtrisent dans l'épopée, pour la plus grande joie des auditeurs simples humains.

L'épopée clanique propose souvent des héros marginaux, voire carrément associiaux, du type Moni Mambou chez les Pende, ou Ngog Bilun chez les Bassa. Ce sont des héros analogues que l'on rencontre dans l'Ozidi des Yoruba. Héros de la démesure où s'exacerbe la volonté de puissance de l'individu, réponse à des sociétés qui nient concrètement toute émergence, toute initiative isolée, toute promotion des jeunes contre la gérontocratie villageoise.

Dans les épopées congolaises comme le Lianja des Mongo-Nkundo, ou le Mwindo des Banyanga, il s'agit plutôt de héros mythiques fondateurs ou sauveurs du clan, dont les exploits catalysent les aspirations qui s'exaltent à l'audition du poème.

La forme de ces récits semble au premier abord vraiment kilométrique ! Ainsi, certains Mvet peuvent durer "de 6 heures du soir jusqu'à 8 heures du matin", comme l'a vérifié Herbert Pepper ; 70.000 vers, dit de son côté Eno Belinga. Cependant, lorsqu'on prend soin d'enregistrer le tout, on s'aperçoit que le texte proprement dit n'est pas plus long que ceux des épopées royales, mais qu'il est beaucoup plus souvent interrompu par des chants, des pas de danse, des mimes, des dialogues avec le public, des pauses pour boire et pour manger ; c'est finalement une espèce de théâtre intermittent, dont personne, ni acteurs ni public, ne semble pressé de voir la fin.

Cette épopée clanique a donc une "physionomie" (si l'on peut s'exprimer ainsi) très spécifique à côté de l'épopée royale, dont l'interprète conserve un maintien noble et digne, peu de gestes, peu de mimiques. La fonction de l'épopée royale étant aussi nettement politique, il est aussi normal qu'elle se présente avec tout le sérieux dû à la "chose publique".

III - CONTEXTE DE PRODUCTION ET ENONCIATION

A - La production

Là où les 4 types d'épopées africaines se rejoignent, c'est dans la spécialisation de l'interprète-créateur. En effet, l'épopée n'est jamais dite par des profanes à l'inverse du conte ou de la nouvelle. Nous dirons même plus : jusqu'à preuve du contraire, ni les structures sociales (sociétés à castes de guerriers comme le supposent Dumézil et Yoshida), ni l'existence de lettrés érudits (Rychner, Siciliano) ni le besoin d'héroïsme dans un peuple (Ménendez Pidal) ne suffisent à expliquer la production des épopées africaines.

Ainsi, nous avons des royaumes comme l'Ashanti et Baoulé, ou mieux encore le royaume Bamoun qui avait classe guerrière et écriture, mais qui n'ont point créé d'épopée. Le royaume Danhomey (24) a des chants royaux, ces chefferies bamileke ont des chroniques, mais point d'épopées. Le royaume Dioula de Kong, idem.

(24) - Voir thèse de Bienvenu Koudjo - Sorbonne - Paris 4. IFAN. Bibliothèque microfilm.

Par contre, les Fang n'ont jamais élaboré d'Etats structurés ni centralisés, mais ils ont le Mvet, et l'Olende pour les Obamba voisins (Gabon).

Les Mongo ont des épopées, cependant que le royaume Kuba, bien plus organisé et hiérarchisé, n'a qu'une chronique qui précise les étapes de l'histoire et la liste des rois (25), sans le moindre développement littéraire.

Ayant posé le problème au Colloque de Yaoundé et ayant discuté plus précisément avec le professeur Vilmos Voigt, nous avons retenu que la condition pour qu'il y ait production d'épopées était l'existence d'une catégorie professionnelle dont le métier est la mémoire, la conservation et l'exaltation des hauts faits de princes ou de héros nationaux : le barde, le minstrel, le guslav, l'aède, le dyali, le gesere, le mbômo Mvet, le baj-gewel, le mabo, le mwimbaji.

V. Voigt disait que, en Roumanie, dans 2 régions de même langue, l'une avait des épopées et l'autre non. Les régions où existe le genre épique sont les seules à posséder aussi des bardes professionnels et ambulants.

Or nous remarquons qu'en Afrique les royaumes baoulé ou bamoun, les chefferies bamileke n'ont pas de professionnels chargés de conserver et d'exalter la tradition (26) ; même remarque pour les Dioula de Kong (27).

A côté d'eux, les Bulu et les Fang ont des poètes professionnels, véritables spécialistes qui suivent tout un apprentissage pour acquérir le patrimoine épique transmis par un maître.

Dans l'Ouest, les griots des sociétés féodales constituent une caste endogame, où le métier découle d'un héritage reçu avec le patrimoine. Ce métier s'apprend dans la famille d'abord, puis se parfait chez d'autres maîtres du genre, auprès desquels l'apprenti poursuit sa quête durant plusieurs années, travaillant aux champs la journée, écoutant et apprenant le soir.

Quelques chercheurs comme Sory Camara (28), Christiane Seydou, Pierre Nguijol, ont étudié ces spécialistes dans leur fonction ou dans leur cursus.

(25) - In L'épopée traditionnelle, op. cit., éd. Nathan, 1970.

(26) - Voir rapport de M. Tchéo ou séminaire sur l'épopée, Colloque de Yaoundé, 1985 (ronéo).

(27) - Chroniques dites par des esclaves. Pas de griots, nous assure Jean Dérive. - Voir Thèse - IFAN. Bibliothèque microfilm.

Remarquons que ni l'Egypte antique ni la Chine ancienne n'ont eu d'épopées, malgré leur qualité d'Etats structurés indiscutable.

(28) - Sory Camara - Gens de la parole - Karthala 1993 - Paris.

Cependant, malgré ce long apprentissage, le griot ou le Mbo-mô mvet épique n'invente pas ses récits. Il en apprend les schémas, avec des parties fixes qui sont les fasa ou woy-jaloore dans l'épopée mandingue et wolof, ou les devises dans les épopées claniques. Les refrains, les généalogies sont aussi des parties fixes (29)(30).

Mais sur ces schémas, il brode, Et là joue le talent. Faut-il parler d'improvisation ? Oui et non.

Dans l'épopée wolof, l'artiste reprend des textes déjà à moitié mémorisés, comme on s'en aperçoit lorsqu'on le réenregistre à des époques différentes (31).

L'épopée bambara, par contre, peut connaître des développements variables chez un même griot, selon son humeur ou ses motivations, selon son public ou la circonstance. Il faudrait faire une étude systématique sur ce point par enregistrements successifs auprès des détenteurs des épopées africaines dans chaque région concernée par l'un ou l'autre type.

Quoi qu'il en soit, pour l'instant, nous nous rangerons presque à l'avis d'Eno Belinga, qui est un bon critique du Mvet et selon qui "l'auteur d'une oeuvre orale est celui qui l'a lancée le premier dans le public... Il peut être connu dans les cas de création récente. Il peut être aussi connu s'il appartient à un lointain passé, soit directement (Homère), soit indirectement par le truchement de la généalogie de la légende ou du mythe. En dehors de ces cas, il est difficile sinon impossible d'identifier l'inventeur d'une oeuvre littéraire transmise de bouche à oreille depuis des générations".

Voilà pourquoi nous dirons que, dans la plupart des textes traditionnels anciens, l'auteur ou les auteurs demeurent inconnus et les interprètes qui sans fin recomposent le récit sur un même schéma le font à la suite d'une transmission, mais dans le souci de réaliser une performance. En quoi réside cette performance ? Dans la fidélité au schéma et aux parties fixes originelles et dans la qualité des parties "libres" où leur imagination et la vivacité de leur style peuvent se donner libre cours.

(29) - Belinga, p. 31-32 in Comprendre la littérature orale, éd. St-Paul.

(30) - Les formules toutes faites (style formulaire) sont des parties fixes mais non spécifiques à l'épopée africaine. On les retrouve dans d'autres genres oraux.

(31) - Voir thèse de Bassirou Dieng. L'épopée du Kajoor, thèse d'état Dakar, Paris III - éd. CAEC-ACCT - 1993.

Comme on le voit, c'est un statut littéraire plutôt complexe. Auteur, interprète, ou tantôt l'un, tantôt l'autre dans un même texte...

Cependant, les spécialistes du Mvet ont une formation tout aussi sérieuse que les griots de l'Ouest africain. Ils se réclament tous de celui à qui le Mvet fut révélé à l'origine... dans un temps mythique non précisé : le grand initié Oyono Ada Ngono. Mais a-t-il seulement existé ? et n'est-il pas, comme Orphée ou Hermès, le symbole d'une société à mystères, comme le suggère E. Belinga ? Dès lors, si l'initiation au Mvet révèle à l'apprenti "les généalogies génésiaques, la filiation des initiés appartenant à une même tradition, l'initiation à l'histoire et à la géographie d'Engôn Zok et à celles d'Olu" (32), la mise en forme de tout ce matériau et les variantes suivant les différentes écoles de Mvet sont dûes au chanteur-compositeur, aussi certainement que les récits historico-épiques des sociétés féodales.

Ce qui nous amène à réviser, concernant l'Afrique, l'avis de J. Rychner selon qui :

"Il est extrêmement difficile de croire à une composition orale de la chanson de Roland ; ... leur mise par écrit a dû être très créatrice et coïncider en fait à un acte de création poétique" (33) Par ailleurs, L. Gautier affirme : "nous sommes aujourd'hui convaincus que nos premiers épiques n'ont pas soudé réellement matériellement, les cantilènes préexistantes. Ils se sont seulement inspirés de ces chants populaires, ils n'en ont pris que les idées, l'esprit et la vie. Et ils en ont trouvé tout le reste" (34).

Siciliano était plus clair encore (35), selon lui, "Les chansons de geste sont des phénomènes poétiques organisés, complexes, précis, fruit d'éléments vieux, inertes, et d'éléments neufs, créateurs, et elles n'ont pas, elles ne peuvent avoir d'autre date que celle où la synthèse se produit dans l'esprit et dans l'art du poète". Etant bien entendu que, pour Siciliano, le poète est l'écrivain, car il dit ailleurs que "la poésie populaire peut se mêler de tout... mais s'il y a un genre qui lui est étranger, c'est justement l'épopée". (36).

(32) - Belinga, l'épopée camerounaise Mvet, chez l'auteur à Yaoundé, 1978.

(33) - in Jean Rychner : La Chanson de geste, p. 36.

(34) - L. Gautier.- Les épopées françaises - Société générale de Librairie catholique - Paris 1878.

(35) -

(36) - Italo Siciliano, Les origines des chansons de geste, éd. Picard et Co. Paris, 1951.

Cette opinion sous-entend qu'un poète oraliste n'a pas les moyens intellectuels pour construire un récit très long et élaboré comme l'épopée, Riquer la partage et partage aussi le préjugé que seules l'écriture et la réflexion, et la lenteur qu'elles supposent, permettent de composer une oeuvre littéraire d'envergure.

Ceci est normal pour des générations de médiévistes qui n'ont jamais travaillé que sur des manuscrits.

Les épopées africaines, au contraire, font éclater à l'évidence la possibilité de la composition orale dans un genre complexe, tout comme d'ailleurs en Afrique il existe des "récits oraux romancés" (37) aussi longs que les épopées.

Ces civilisations de l'oralité ont développé à l'extrême les techniques de mémorisation, comme celles de l'improvisation et de l'amplification sur un thème ou un canevas. Ces techniques sont perfectionnées dès qu'elles deviennent l'apanage, voire le "métier" d'une catégorie socio-professionnelle.

Et dès lors, il se passe ce qui s'est peut-être passé au temps de la geste d'Arthur ou des guerres de Charlemagne, dans une population qui comptait très peu de lettrés. Des jongleurs, dont c'était le métier, ont très bien pu, à partir de chants populaires, composer des récits plus vastes, pour aboutir aux épopées que nous connaissons, et ce avant qu'elles soient écrites.

Car la seule marque certaine de l'écriture est finalement la rime, ou l'assonance régulière ; c'est le cas pour le Roland de Turoldus, mais non pour le modèle dont Turoldus s'inspire. Rien ne prouve, en effet, que cette "geste Francor" était latine, comme le pense Riquer. Elle pouvait parfaitement être déjà romane et orale. Et Turoldus n'être que le clerc qui la peaufine en la transcrivant.

En Afrique, nous avons des cas où, par ailleurs, ce qui correspondrait aux cantilènes, les "praise songs" ou chants de gloire, n'a pas débouché sur une épopée, longue narration de hauts faits de A à Z.

C'est le cas du Kasala des Luba ou du fameux Chaka des Zoulous. Pour le cas de Chaka, comme nous l'avons dit plus haut, l'épopée orale n'était pas encore réalisée quand Mofolo a pris la plume.

Le Kasala (38) est une suite extrêmement longue de chants, récités eux-aussi par des spécialistes, mais où la narration est

(37) - Soumba et Lancine, La reine et le griot, Songo Aminata Diop de Taïba.

(38) - F. Nzuji, le Kasala, chant héroïque des Luba, Presses Univ. Zaïre, 1974. Voir aussi P. Mufuta, Le chant Kasalà des Luba, éd. Armand Colin, Paris, 1970.

submergée par l'évocation laudative et par des allusions à des faits connus du public mais qu'on ne narre jamais entièrement. Si bien que C. Faïk-Nzuji, qui en a recueilli tout un corpus, n'ose se prononcer lorsqu'on l'interroge : des chants épiques certainement, mais l'épopée reste à faire.

La matière épique en Afrique se trouve donc, selon les régions, à des stades différents d'élaboration, et il reste à étudier pourquoi.

B - L'Énonciation

L'épopée wolof ou mandingue connaissait trois contextes de récitation au moins. Il s'agit traditionnellement du xas ou veillée d'armes, des cérémonies funèbres royales et de l'intronisation.

Il faut noter que la fonction de griot de cours (baj-Gewel) wolof est étroitement liée au pouvoir. Le griot était le principal agent producteur du récit épique. Il est de la sorte associé à toutes les phases de l'évènement historique devant faire l'objet d'une narration épique : le fait de guerre.

Ajoutons que dans certains pays africains, la poésie, la musique, la parole et le fait de guerre se confondent toujours dans le déroulement de l'évènement historique. Ces deux considérations peuvent nous permettre d'avancer une hypothèse sur l'énonciation primitive du récit épique africain.

Les guerres traditionnelles obéissent à une sorte de rituel, allant du conflit à la fête de la victoire. Avant la prise de la décision de guerre, le griot a la tâche de rassembler les guerriers. Sa voix, comme le veut l'étiquette, expose les motifs et harangue les guerriers dans le sens des exploits futurs. Mais le rituel ne commence qu'une fois la déclaration de guerre faite, la date et le lieu retenus. On parle ainsi du "Mardi de Tiarigne", du "dimanche de Guy Njulli", etc. codifiant en une sorte de titre certaines épopées. Les guerriers sont informés du jour, du lieu et connaissent en général leurs adversaires nommément.

L'armée se compose au cours du xas ou veillée d'armes. Là, la guerre envisagée va d'abord se faire imaginativement dans une création collective. En effet, le xas est une cérémonie de danse, de chant et de déclamation. Chaque guerrier doit proclamer un xas, (baroobo en banmana) "sortir sa tâche". C'est un poème déclamé où le guerrier lance un défi à des adversaires précis, en affirmant l'issue victorieuse de son action. Sont-ce les cantilènes, les chants lyriques de G. Paris ? Dans tous les cas un motif narratif (dans l'acception d'Arne et Thompson) est créé.

Ce type de discours s'énonce encore aujourd'hui dans certaines manifestations de la société wolof. Il semble que chez ces peuples, l'effort physique important fourni par le Jambaar (le valeureux), doive s'accompagner d'une coercition poétique ou verbale personnelle. C'est ainsi que les plus beaux poèmes du répertoire populaire nous viennent des bàkku. Le lutteur de lamb énumère, dans un style formulaire, ses victoires et leur déroulement, avant d'invectiver son adversaire du jour. Devant un défi, il peut également improviser un bàkku chantant sa victoire future. Chaque lutteur a son air et rythme particulier. La création est individuelle dans ce cadre. Mais on brode généralement sur des formules connues puisées dans un code symbolique applicable à différentes gestes.

Le kañu est de la même veine. Sa thématique est liée à la culture des champs. Une compétition rassemble les membres d'une classe d'âge. Quand le soleil est au zénith, ce terrible soleil de la savane -moment symbolique culminant du voor-voor-ub goor (temps de l'homme, l'heure du valeureux)- le jambaar, qui continue à travailler sur le même rythme, se moque des défaillants, en chantant ses exploits. Un schème courant :

Jambaar digu njooloor lay sap.

Le valeureux ne chante que quand le soleil est au zénith.

Le Kañu est presque toujours chant et litanie. Des récits existent retraçant des travaux champêtres héroïques, ayant conduit un jambaar à la mort (39). Le xas sociologiquement se rattache à ces faits de sociétés.

L'ambiance du xas est nécessairement lyrique. Rituel, dont l'exécution est réglée, il s'accompagne de beuveries créant psychologiquement les conditions émotionnelles d'un lyrisme.

La donnée essentielle à souligner est le rôle du griot dans ce ballet à deux personnages : le guerrier et lui-même. Au griot est dévolu le woy-maam (wolof), Ka kon (banmana) : "attaquer un guerrier". Il lui narre l'exploit de ses ancêtres et l'exhorte à les égaler. Le Ka-kon se réalise sous la formule fasa, chant formulaire, que l'on retrouve dans le Soundiata.

Nous avons là autant d'éléments qui montrent que la matière du récit futur semble prendre corps avant la bataille. Les différents acteurs produisent un discours émaillé de multiples motifs narratifs, Il se constitue ainsi ce que P. Zumthor appelle un fond épique onomastique.

(39) - La légende de Baay Demba Waar fait partie de ce type de récits. Le héros, mû par une force irrésistible, cultiva tout droit devant lui jusqu'à la mer qui l'engloutit.

Le combat traditionnel prolonge ce rituel à accompagnement musical, dans la mesure où le griot participe à la campagne en chantant et en haraguant les guerriers. L'agent producteur du récit est témoin de l'histoire se faisant. Sur le lieu du combat, il parcourt le xare (la bataille) poussant les guerriers et harcelant ceux qui tentent de fuir. Le taas de Maka (B. Dieng, épopée du Kajoor, 1993, p. 110) tire sa substance de ce rôle du griot.

Cette fonction lui était souvent fatale. Au cours de nos recherches, les griots nous ont indiqué des lignées d'ancêtres tombés à des batailles, à travers les siècles. Il semble, d'ailleurs, que cette fonction ait existé sous d'autres formes dans d'autres sociétés. Robert Guiette rapporte que Saxo Grammaticus raconte des faits similaires sur le roi Waldemar, allant en guerre :

Un chanteur parcourait les rangs de l'armée et flétrissait la perfidie du chef ennemi, afin d'allumer chez les soldats l'ardeur de la vengeance (40).

L'événement historique se conclut dans sa troisième phase, quand le griot de cour le traite pour information. Le griot de Maka cité ci-dessus nous fait mesurer le degré d'altération et de falsification pouvant intervenir dans l'élaboration du premier récit à caractère informatif. Il dépouille l'événement de tout élément contraire à une belle geste. Une sélection s'opère, et la matière du récit prend forme. Les seuls jëf yu rafeet (belles gestes) sont narrés : ce choix correspond au didactisme que véhicule ce type de récit comme le note R. Menendez Pidal (41).

Considérons maintenant les autres situations de narration et de création du récit épique, que sont les cérémonies funèbres et les fêtes d'intronisation. Ces manifestations, plus ou moins liées, nous informent sur les circonstances, sur le contexte de production des récits élaborés. Comment les disait-on ? quels autres facteurs interviennent dans leur objet, dans leur développement et leur conservation ?

J. Bazin a fait une excellente étude sur les cérémonies funèbres des Bambara, comme lieu d'énonciation du récit épique. Il se fonde sur le discours d'un griot qui relate l'organisation de la cérémonie funèbre dans son récit :

(40) - R. GUIETTE : Chanson de geste, chronique et mise en prose, In Cahiers de civilisation médiévale, n° 4, octob. déc. 1963, p. 423-440, p. 429.

(41) - R. Ménendez Pidal - La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs - éd. Picard et Cie, Paris 1960.

Tu ne sais pas ce qu'est un sangabo ? Quand un vaillant guerrier ou un grand roi-chasseur mourait, ses enfants, s'ils en avaient les moyens, fixaient une date et invitaient tout le pays, tous les chasseurs, tous ceux qui se chargent d'animer les fêtes. On pleurait le défunt, on contait ses hauts faits, on se livrait à toutes sortes de réjouissances. Les organisateurs de la fête faisaient de multiples dons, ils distribuaient tout ce qu'ils pouvaient et on racontait en long et en large tout ce que le défunt avait fait de son vivant. C'est ce qu'on appelait sangabo d'un tel (42).

Si le rituel de guerre permet de confirmer l'hypothèse de Gaston Paris sur le chant lyrique, et dévoile les possibilités multiples de mise en discours du récit, c'est la cérémonie funèbre qui offre le cadre d'une énonciation idéale. Elle réunit les conditions d'une diffusion populaire de l'épopée.

Les nombreux travaux sur le contexte d'énonciation du récit pêchent souvent par excès de généralisations. A partir du conte qui est d'une narration populaire, se disant dans chaque village, dans chaque concession, on en vient souvent à traiter le dit de l'épopée et du mythe de la même manière. En réalité, s'agissant de l'épopée, son narrateur autorisé, son lieu et son temps d'énonciation, et l'auditoire réalisant sa narration, étaient rarement réunis en dehors des cérémonies telles les funérailles royales ou les introductions.

Tout cela supposait une organisation sociale et politique déléguant le griot dans la fonction d'historien. Les généalogies complexes, la manipulation difficile des faits historiques et leur interprétation, font que les narrateurs sont d'un nombre assez restreint, hier comme aujourd'hui. ^{compétents}

Après avoir sillonné le Kajoor de 1975 à 1987, nous n'avons pu recenser que quelque 5 descendants de baj-gewel, occupant encore cette fonction au niveau des populations locales. Le baj-gewel, socialement et politiquement, ne pouvait officier qu'à la cour. La narration sur les routes comme ses lointains confrères les jongleurs est exclue (43). Le baj-gewel, dans ces circonstances, s'adressait à l'ensemble du royaume.

(42) - J. Bazin : La production d'un récit historique. Ouvrage coll. Langages et Cultures africaines, Paris, Maspéro, 1977, pp. 435-448. cf. aussi J. L. Anselle, Zumanta Dumbia, A. Kuyate et M. Tabure : Littérature orale et idéologie. La geste des Jakité Sabashi du Ganan (Waloson, Mali), Idem. p. 381-433.

(43) - Le jongleur du moyen-âge correspond cependant au bandkat wolof qui sillonnait le pays sur invitation de groupes de jeunes filles, le plus souvent. Dans son répertoire il y a des extraits d'épopées.

Ainsi la réception adéquate du récit épique, dans sa fonction de discours historique national (Ménendez Pidal), présupposait ces situations d'énonciation, dont les cérémonies funèbres actuelles permettent encore certaines reconstitutions.

N'importe quel décès aujourd'hui est l'occasion de réunion populaire. Le discours qu'on y produit est invariablement d'ordre historique, éclairant autrement les faits relevés par J. Bazin. On y fait l'apologie du défunt en racontant les actes importants de sa vie. Mais il faut se référer aux funérailles des grands marabouts plus proches des faits de société intéressant l'épopée.

Les organisations confrériques actuelles, le mode de vie des familles maraboutiques, et la vie des grands cheikhs ne sont que des reproductions de la vie de cour sous certains aspects. Leurs funérailles donnent lieu à d'extraordinaires rassemblements populaires. L'impact de ces événements sur les adeptes réactualise sensiblement celui d'un décès royal sur les populations. On accourt de partout. On raconte des faits singuliers sur ces événements tendant à souligner l'ampleur de l'impact. Certains adeptes, par exemple, dit-on, font 200 km à pied pour assister à la cérémonie. Chaque détail de ces récits autour de l'événement marque son exemplarité.

La résonance particulière de ces faits contribue à la réceptivité d'un discours de portée nationale. Le griot, dans ces circonstances, informe la population sur la durée d'un règne et ses moments significatifs. Le vécu royal finit par se confondre avec ce temps d'un récit, manipulé pour répondre à l'attente de la communauté. Le grossissement épique viendra tout naturellement se mouler dans ces imaginations ouvertes au merveilleux.

Quant à la cérémonie rituelle de l'intrônisation^{elle} comportait la même opportunité de narration du récit épique, mais s'y ajoutent les facteurs de son historisation.

6 - L'HISTORISATION DES RECITS

Les médiévistes proposent différentes hypothèses sur les processus d'historisation du récit épique en analysant l'altération ou l'appauvrissement de la matière historique. On a évalué ainsi la durée qui sépare la création d'un récit de sa modification. Quand le fait d'actualité s'éloigne, semble-t-il, l'imaginaire occulte l'historique. Des générations de narrateurs, reprennent les mêmes motifs, les recréent suivant le renouvellement des situations d'énonciation.

De la sorte, des séquences s'ajoutant à d'autres séquences, se superposent quelquefois comme des sédiments d'époques successives.

Cette dimension de l'épopée est plus pertinente dans une civilisation d'oralité. Les spécialistes du conte retiennent une loi de stabilité et une loi de variabilité. Un récit oral conserve une permanence dans ses traits narratifs stéréotypés (formule d'introduction et de conclusion), dans ses traits formels et dans la récurrence de ses structures narratives simples (44). Istan Banô écrit dans ce sens :

En écoutant un conte (...) les auditeurs appartenant à une même communauté reçoivent ce qu'ils ont attendu, escompté par avance (45).

La variabilité du récit oral est liée à sa nature d'acte de langage. L'oeuvre n'existe que le temps de sa profération, celui d'une performance. C'est ainsi que les bouleversements sociaux et historiques, le talent du narrateur, et l'horizon d'attente de l'auditoire l'affectent diversement.

Ces lois générales doivent cependant être spécifiées quand il s'agit d'épopée. Le récit dynastique, récit politique, avait dans l'intronisation son meilleur cadre de recreation. Selon les informateurs A. Marokhaya Sambe et Mamadou Sambe, cette manifestation se terminait avec des chants et des danses de tous les groupes sociaux. Cette cérémonie est une théâtralisation symbolique du pouvoir et sa légitimation. Elle concerne donc nécessairement la reproduction de l'idéologie.

Le nouveau roi entendait réciter et chanter tout ce qui légitimait son règne, mais aussi des récits épiques dans une perspective didactique. On lui rappelle les hauts faits des ancêtres qu'il doit prendre en exemple. Tous les récits connus étaient récités et leurs recreations s'expliquent pour différentes raisons.

Quand l'auditeur-destinataire-roi est d'une nouvelle lignée, le récit tiendra compte de cette particularité. Au Kajoor, la royauté appartenait à la seule dynastie des Faal, mais les lignages se différenciant, les intérêts n'étaient pas toujours convergents. Et si le narrateur rattache le nouveau roi aux origines légitimatrices de la dynastie et du pouvoir, le lignage restreint du nouveau roi sera néanmoins privilégié.

(44) - Veronika-GOROG, C. GRIAULE, S. PLATEL, D. REY HULMAN et Ch. SEYDOU : De la Variabilité du sens et du sens de la variabilité. Ouvrage coll. Eds (C.N.R.S., 1984, p. 201-230).

(45) - Istan BANO : L'analyse esthétique et la composition des contes populaires, idem. p. 585-594.

Ainsi les séquences des récits historiques sont redistribuées selon le besoin. Des séquences sont créées, en utilisant, le plus souvent, la chronique familiale du nouveau roi, connue par le griot. Chaque lignage restreint avait un griot de famille (gewelu juddu). La fonction de Baj-gewel pouvait changer d'attributaire à l'occasion de ces substitutions lignagères. Le griot de chaque famille possède la généalogie et les récits célébrant les héros de la lignée.

Retenons que dans toutes ces recreations de l'épopée dynastique, la part d'improvisation est assez dérisoire. Le récit épique est presque un texte figé, mémorisé de père en fils. Le griot ne pouvait le manipuler à sa guise. Les données historiques et généalogiques assez complexes, codifiées dans des formules pour la mémorisation, lui imposèrent une première limite. L'omission de certaines de ces données ou leur bouleversement pouvait entraîner la disgrâce du griot. On raconte encore des bastonnades de griot à cause de manquement dans la restitution de cette matière historique. C'est pourquoi le vieux baj-gewel prenait un soin particulier dans la transmission des récits, surtout des fasa. Il pouvait envoyer son fils auprès d'un oncle qui lui servait de maître.

Lors de notre premier enregistrement à Sakh, le père de notre jeune informateur, baj-gewel de Sakh au Kajoor, nous désigna son fils, à cause de son âge avancé. Stimulé par l'émotion épique il doublait son fils sur de longues séquences, sans note discordante.

De nouvelles séquences se recréent aussi sous le dessein d'une récupération politique. Les règnes qui découlaient de bouleversements politiques permettent au griot de réaménager certains récits.

Ainsi la cérémonie d'intronisation, à la fois cadre de production de l'épopée et rupture dans l'histoire du groupe, affecte différemment le récit.

A toutes ces hypothèses sur la production de l'épopée, sa création et son historisation, il faudrait ajouter quelques considérations sur les contextes actuels d'énonciation du récit épique, contextes desquels les récits actuels sont directement tributaires.

Il y a, d'une part, le griot rural, fortement impliqué encore dans la structuration traditionnelle de la société.

C'est le type que nous avons évoqué jusqu'ici. Il prolonge ses fonctions traditionnelles. Ses rapports avec la communauté rurale ont à peine évolué. Il récite son texte dans les mêmes conditions. Il connaît plus ou moins les mêmes contraintes sociologiques et idéologiques dans ses relations avec les anciennes familles régnantes. Le griot procède au même traitement du fait historique, refusant de donner certains détails sur l'histoire, alléguant même qu'il risque sa vie en transgressant certains silences.

Il y a, d'autre part, le type de narrateurs apparu avec les Etats modernes et les moyens de communications de masse. Le griot de radio échappe à la médiation sociale du griot rural. Son discours ne répond qu'à l'exigence d'exaltation du passé national. De la sorte, son récit est plus poétique, plus philosophique.

Demba Lamine Diouf, A. M. Sambe (au Sénégal) appartiennent à cette catégorie. D'autres facteurs interfèrent ainsi dans la narration et la création. Leurs récits sont plus interprétatifs que descriptifs. Les séquences des combats sont de plus en plus dépouillées pour ménager les descendants des vaincus d'hier. Une idéologie nationale plus large prend le pas sur les préoccupations lignagères restreintes.

IV - LE POUVOIR ET SES REPRESENTATIONS DANS LES RECITS ROYAUX DU SAHEL

Par récits royaux nous entendons aussi bien les épopées que les mythes, voire les chroniques qui traitent des anciens rois, de leurs origines et des péripéties de leurs règnes. Quand le ^{serre-} récit v de près l'histoire, il révèle les structures sociales effectives, les hiérarchies fondées sur les fonctions, les professions et les appartenances familiales. Quand le récit fabule et projette les flammes de l'épopée ou les mystères du mythe, il met littéralement en scène le grand jeu du pouvoir, ses instances et ses symboles.

Certains traditionnistes ont appris à ne livrer que des récits "rationnels" aux auditeurs rationalistes à savoir les chercheurs européens et les intellectuels africains.

Soit pour être pris au sérieux, soit parce qu'ils estiment que les Européens ou assimilés ne sont pas aptes à comprendre certains événements et pas davantage un langage symbolique.

Prenons un exemple ; le règne de Biton Koulibaly, fondateur de Ségou, chanté par les griots, commence toujours par le miracle du séjour de Biton dans le fleuve Djoliba, auprès du dieu Faro. Mais maints chroniqueurs (interrogés par des Européens)

sautent cet épisode pour aborder directement l'élection de Biton à la chefferie. Parce qu'ils savent que cela leur semble plus vraisemblable.

Cependant si nous nous mettons à la recherche des représentations du pouvoir bambara, le récit mythique se révélera plus fascinant que la chronique réaliste : nous y découvrirons une conception bien spécifique du chef (46) mandé et de ses pouvoirs ; nous allons tenter d'en faire l'archéologie dans les lignes qui vont suivre.

Commençons donc par passer en revue, à travers ces récits royaux, un certain nombre de caractéristiques du pouvoir tel que l'imaginaire populaire le codifie dans cette aire de savanes qui correspond -en gros- à ce que D. T. NIANE appelle le Soudan Occidental. (47).

Si nous concevons les représentations mentales du pouvoir royal comme une espèce de théâtre, il nous sera aisé d'en identifier aussi bien les espaces, les décors et les acteurs que les scénarios préférentiels qui les font mouvoir.

A - Les espaces du pouvoir

Les récits mandé indiquent, implicitement ou explicitement, trois grands lieux du pouvoir royal : ce sont (du plus étroit au plus large) la chambre du roi, tié so chez Biton et Da Monzon (Ségou), ou chambre de fétiches chez Soumaoro (dans Soundiata) ; c'est un endroit où le roi est seul autorisé à accéder, et où il conserve ses "protections" gris-gris, onguents, liquides, herbes, cornes, griffes, armes. Il peut aussi y garder un autel (boli) ou un animal fétiche. Ainsi Soumaoro garde "un horrible serpent" dans son tié so... qui n'est autre que le serpent protecteur que conserve tout chef soninké de la descendance royale de l'ancien Ghana.

Soyons certains que Soundiata avait lui aussi une "chambre d'homme" où il allait recharger sa force surnaturelle. Il est rare cependant qu'un chroniqueur mentionne ce tié so. Le tié so est donc un lieu de contact avec le divin et le magique - (le pouvoir royal ne distingue pas, l'essentiel étant que cela soit efficace) - c'est un lieu clos, ce qui s'y passe doit rester secret. Tout viol par un regard étranger entraîne une déperdition, une menace pour la force royale, voire pour sa vie. Ainsi Soumaoro surpris par sa femme, ainsi Da Monzon surpris par Silamaka, ainsi le roi de Koré trahi par la belle Saran.

(46) - Voir art. L. K. sur Mythe et Histoire dans la fondation de l'empire bambara de Ségou - Bull. IFAN, 1978 - 3-4.

(47) - D. T. Niane - Le Soudan Occidental au temps des grands empires - XI^e-XVI^e s., Paris, P.A., 1975.

Le deuxième espace du pouvoir royal est ce qu'en wolof on appelle le pénc. C'est-à-dire la place publique, ou plus exactement la place où se réunissent les notables. Elle peut se trouver au centre de la cité (Kajoor) comme aussi dans la cour ou devant le palais royal (Ségou) ou simplement sous l'arbre à palabre dans les gros villages-capitales.

C'est le lieu où se transmettent les ordres royaux, d'où partent les décisions, guerre ou alliance matrimoniale, où se curdissent aussi les complots contre tel ou tel vassal (Da Monzon, Bakari Dian et Daw Demba).

Ce lieu de contact avec ses proches est pour le roi cet espace quotidien d'où il dirige les destinées des hommes. Il y jouit d'une sécurité suffisante, accrue souvent dans nos royaumes médiévaux, par cet usage d'entourer le palais de murs, ou la ville de murailles (tata). Ceux qui approchent le roi étant essentiellement ses griots, ses chefs d'armée (tondyons, ou sofas, ou ceddo), ses marabouts musulmans ou animistes, et sa famille.

C'est du reste dans cette famille seulement qu'il risque de trouver un vrai rival, en fonction de la fa-denia qui menace les familles royales. Cet espace de contact peut cependant être aussi le lieu de confusion du roi. Ainsi le révèle l'épopée du Kajoor lorsque le roi Daw Demba fut renié par son assemblée de notables, suite à ses excès intolérables : c'est au pénc qu'ils l'attendirent, pour se lever, quitter l'endroit, tous ensemble et sans mot dire laissant le roi seul. A la suite de quoi ce dernier dut **abdiquer**.

Le troisième espace du pouvoir est le jamana - le pays - espace plutôt abstrait et mal délimité, sans frontières bien précises dans une époque ignorant les cartes et les douanes.

Le pays, cela se mesurait plutôt par les villages qui paient tribut, puis par les vassaux qui le perçoivent pour leur compte et en reversent une partie **au** suzerain.

Le pays s'arrête-là où un autre prince lève l'impôt. C'est donc un espace perpétuellement menacé par un pouvoir ennemi, un espace mouvant qui peut s'aggrandir par la conquête ou se rétrécir par l'invasion, ou la razzia étrangère.

Espace infiniment ouvert à la contestation du pouvoir, anti-thèse de l'espace totalement clos - lieu de force par excellence du roi.

Dans l'épopée il est évoqué souvent en fin de récit : on énumère les pays qui constituent le grand Manding de Soundiata, on

indique que Biton devient "maître des eaux et des hommes", de Ségou au Macina, du Manding au Sahel où habitent les Maures.

Il est encore évoqué en fin du mythe soninké. On en parle aussi au début des guerres, lorsqu'on indique la distance qui sépare 2 rois adversaires.

A ces trois espaces du pouvoir royal bien assis, on peut en ajouter un quatrième qui lui est préalable, et symbolise la période de latence durant laquelle s'initie le futur roi.

Ce lieu est soit une terre d'exil pour Soundiata, ou Djabé (Soninké) ou Mamba Koto Sane (Gabou), soit un lieu "inhumain" comme le fleuve pour Biton (bambara) et Ndiadiane Ndiaye (wolof). Ce sont des lieux où le pouvoir est comme masqué, mais où le Destin viendra le chercher : sous la forme de messenger du Manding auprès de Soundiata réfugié chez le Tounka de Ghana, sous la forme de pêcheurs du Walo auprès de Ndiadiane rêvant au bord du fleuve.

Le décor planté on peut à présent recenser les acteurs du pouvoir royal.

B - Les acteurs du pouvoir

En effet, le pouvoir, dans nos récits, s'il est bien centré sur le roi, n'en est pas pour autant concentré entre ses mains. Il se répercute sur divers représentants qui opèrent dans les 2 sens - une action souvent ambiguë.

Mais voyons les rôles tour à tour. Le roi bien sûr veut régner. Il se pense maître, mieux, propriétaire du pays, de son sol, de ses richesses, de ses hommes : Diitigi ni Matigi. Il est aussi le Kuntigi, c'est-à-dire la tête. Son titre est Fama (celui qui a la fanga selon S. M. Cissoko), ou Manga, ou Mansa. Chez les Soninké c'est le Tounka, le Buur ou le Dammeel chez les Wolof. Son pouvoir est héréditaire et patrilinéaire, il se transmet de façon latérale (à son frère puîné) avant de passer à son fils aîné (bambara et malinké). Il peut aussi être matrilineaire (au Gabou et au Kajor).

Il est assez difficile d'étudier les successions et leur mode à partir des épopées, car souvent le griot saute ou oublie un chaînon de la descendance. Il traite de fils celui qui n'est que petit-fils ou neveu. Dans un mythe comme celui des Soninké, rien ne garantit l'exactitude de la filiation directe entre Dinga le géant et ses 2 fils rivaux qui peuvent aussi bien représenter 2 clans, et c'est par les Arabes que nous apprenons qu'au Wagadou la succession royale se faisait de oncle à neveu.

franches dans l'épopée du Kayoor, et Lat Dior sera victime de leur désertion à la bataille de Derkhelé. Les sofas de Samory ont été le bras efficace de sa conquête sur les Sénoufo, et les tondyons de Ségou ont assis la puissance bambara sur le Soudan pendant près de 2 siècles.

L'épopée de Soundiata exalte le rôle de Tiramaghan Traoré et de Fakoly qui étendent le pouvoir manding jusqu'au Sénégal et en Gambie (Gabou). Là les chefs de guerre (Keletigi) sont considérés par l'épopée comme les reflets même à la fois fidèles et prestigieux d'un monarque exemplaire, ils atteignent au degré de héros modèles.

Ceci a évidemment peu de chose à voir avec la réalité historique de cette conquête du Far West africain, si l'on sait que Tiramaghan y fonda pour son compte un royaume qui ne demeura que peu de temps tributaire du Mali.

Mais cette idéalisation des chefs sofas témoigne de la conception théorique que l'on se fit de leur fonction : à savoir un outil évident, nécessaire et indiscutable du pouvoir suprême. Ce n'est pas pour rien que le Mandé depuis longtemps entretenait des armées organisées, hiérarchisées et quasi régulières, alors que les régions du Sud rassemblaient encore les paysans pour défendre leurs villages menacés.

Si donc le griot est la voix du Prince, le guerrier mandé est son bras. Les comportements non conformes à ce principe sont autant de déviances. Mais bien sûr c'est aussi le piment de l'épopée.

Tels ces tondyons pleutres et froussards dont se gausse l'épopée de Ségou. Tels ces ceddo qui trahissent le Dammeel à la suite de Demba War. Mais ce sont anti-héros qui font mieux ressortir la valeur des vrais braves, l'exception qui confirme la règle.

Autour du roi, de sa famille, des chefs de guerre et des griots, l'épopée propose encore d'autres détenteurs de pouvoir : les chefs des groupements d'esclaves (Farba) nombreux dans ces royaumes, les gens de caste travaillant pour la couronne (voir en particulier le rôle du forgeron dans Soundiata, du chef des bergers dans Da Monzon, de certains tenants du pouvoir traditionnel pré-royal comme le Lamane Diamatil Koce Barma resté célèbre depuis le XVII^e siècle (épopée du Kayoor).

Il y a cependant plus constant que ces pouvoirs épisodiques, et plus discret que les menées des griots ou des guerriers, le pouvoir occulte des marabouts et des féticheurs -en wolof les borom xamxam.

- Mamba Koto est pris en pitié par le Ninkinanka
- Diabé sera aidé par le vautour initié et l'hyène.
- d) le futur chef se manifeste alors par des dons surnaturels :
 - c'est la force incroyable de Soundiata qui déracine le baobab, ou son extrême courtoisie envers les vieilles sorcières
 - c'est la "ruse" de Biton qui lui fait laisser son champ picoré entièrement par les oiseaux et lui fait gagner la chefferie au tirage au sort
 - c'est le petit Ngolo qui demeure fidèle à Biton malgré tous ses traquenards, et qui conduit ses tondyons dans des expéditions victorieuses
 - Ndiadiane de son côté a acquis un ascendant surprenant et une sagesse, ce qui lui permet d'arbitrer les conflits des pêcheurs - mais il refuse obstinément de parler
 - Diabé arrive à lancer les tams-tams royaux que ses rivaux ne peuvent soulever
 - Dinga aura don de faire tomber la pluie et de vaincre les Djinns.
- e) enfin les hommes le reconnaîtront, de gré ou de force, même tardivement :
 - les notables du Manding envoient chercher Soundiata en exil, afin de sauver le pays
 - Ndiadiane est accueilli au village, marié et enfin reconnu comme "extraordinaire" (Ndiadiane)
 - Biton ... les gens de Ségou se résignent à sa victoire en se disant qu'elle sera courte
 - Ngolo sera élu par les Tondyons après l'assassinat du fils de Biton
 - Mamba Koto sacrifie le fils de sa soeur au Ninkinanka, la royauté en sera le prix
 - enfin Diabé fera l'unanimité des Soninké en marche vers Koumbi.

Ces mythes d'origine marquant la période initiatique d'un nouveau souverain sont certes spectaculaires. Ils ne sont cependant que la mise en branle symbolique de l'instauration du pouvoir royal, ce dernier se fondant en général sur un sacrifice, un pacte et des rites.

Ces héros fondateurs, par ailleurs, retracent l'itinéraire de la divinité primordiale Faro, de son sacrifice au ciel à son séjour dans Le Joliba où elle combat son double Pemba. Et nous retrouvons ici le mode de transposition des attributs de dieux sur les héros historiques comme le stipule G. Dumézil :

"Le Mahâbhârata, pour l'essentiel, est la transposition dans le monde des hommes d'un vaste système de représentations mythiques : les principaux dieux (...) n'ont pas été secondairement rapprochés des principaux héros mais ont été leurs modèles et les rapports conceptuels de ces dieux ont été traduits chez ces héros en termes de parenté (...), d'alliance, d'amitié ou d'hostilité" (48).

D - Le pouvoir et le sacré

Très fournis sont ici nos récits royaux du Sahel médiéval. Très fournies sans doute aussi furent les pratiques concrètes correspondantes. Car les récits nous offrent là des modèles qui ne furent pas seulement symboliques et qui réfèrent à des faits dont il demeure trace encore aujourd'hui. C'est du reste le récit qui souvent guide l'enquête, à partir du moment où l'on devine qu'on a quitté le mythe initial et ses miracles pour des phénomènes plus "vécus".

(48) - G. Dumézil : Mythe et épopée, Paris, Gallimard, T. 1, 1968, p. 238.

Ces rois-alliés des forces cosmiques et singulièrement sous leur forme tellurique (serpent, crocodile, varan, poisson) sont d'abord conçus comme rois fertilisant un sol qui nourrit les hommes comme les animaux, favorisant la reproduction de toutes les espèces organiques, apportant avec lui prospérité et abondance, l'eau, l'or et le grain. L'une des caractéristiques de cette image, véritable pattern royal soudanais, est assez surprenante lorsque on sait la propension de ces civilisations du cheval à razzier et guerroyer : c'est la paix, ou tout au moins le désir de paix. Ces rois sont présentés en fin d'itinéraire comme porteurs de paix. Ainsi Ndiadiane, ainsi Soundiata, ainsi Biton ou Dinga et son fils Diabé.

Nous avons plus haut émis notre intention d'effectuer une archéologie des images du pouvoir dans les textes royaux. Nous pourrions ici pousser plus loin cette recherche en nous interrogeant sur les aspects contradictoires de ce pouvoir. Ne s'agit-il pas déjà d'un modèle composite ? et si oui d'où viendrait-il ?

Il semble que se soient associés au cours des siècles deux images de chef porteuses de conceptions différentes. La plus perceptible à travers les récits est celle du roi-chasseur Dinga (Kaya Maghan) du vieux Ghâna, Soundiata (Simbon) du Manding, Biton (Maafa Donso) des Bambara... autant de rois dont la chasse semble une activité d'origine peut-être plus symbolique qu'économique, et qui est aussi la marque d'une volonté conquérante, le roi-chasseur (Simbon) étant aussi "chasseur d'homme" (Maafa Donso).

A ce modèle agressif et guerrier se serait ajouté le modèle du roi-agraire dont la marque serait la fécondité et le pacifisme (Ndiadiane Ndiaye des Wolof) ou plus anciennement la figure des Laman ou dugutigui, chefs de terre et chefs de village antérieurs à la constitution des Etats centralisés et hiérarchisés.

Bassirou DIENG a bien démontré dans ^{le mythe de} Ghoukh Fam (l'épopée du Kajor), comment l'image du roi-chasseur et guerrier fusionnera avec celle du laman mystique et fertile pour donner cette dynastie remuante des 40 dammeel, dont l'image correspond au modèle actuel mis à jour dans les récits royaux.

On pourrait extrapoler cette démarche et se demander si le Soundiata guerrier et arbitre, le Monzon (Ségou) razzieur et prospère, le Diabé (Soninké) vainqueur de ses agresseurs et maître de la pluie et de l'eau par le biais du Bida protecteur, ne sont pas eux aussi le résultat de cette double figure de ces pouvoirs ressentis comme complémentaires.

Il y aurait donc eu une récupération de ce pouvoir lamanal par une nouvelle caste conquérante accédant à un pouvoir plus

LES CRITIQUES ET LES CHERCHEURS

R. Finnegan (52) met en doute jusqu'à l'existence de l'épopée en Afrique et ne reconnaît ce statut qu'au Mvet.

P. Zumthor (53) traite le sujet en deux pages, truffées d'erreurs (p. 120 et 121), plus quelques allusions par-ci, par-là. Négligence pour le patrimoine épique de tout un continent !

Le Nigérian I. Okpewho a essayé de combler ces lacunes dans son ouvrage (54). Bien qu'il ne mesure point encore toutes les diversités et l'envergure du phénomène, il réussit à en démontrer la qualité.

Finalement, en s'interrogeant sur les rapports des critiques et de l'épopée africaine, on doit remarquer que, jusqu'ici, les seuls qui paraissent savoir exactement de quoi ils parlent sont les africanistes qui ont travaillé sur les textes : dans une première génération, H. Gaden (El Hadj Omar), Boelaert (Lianja), Biebuyk (épopée Nyanga), E. Mveng et S. Awouma (Mvet), Ndong Doutoumé et Herbert Pepper (toujours le Mvet), Kagame, de Heusch, Coupez et d'Hertefelt (épopées Tutsi) ; dans une deuxième génération, Eno Belinga (Mvet encore) et P. Nguijol (épopées bassa), C. Seydou, Amadou Ly et Abel Sy (épopées peules et toucouleur), Dumestre et Kesteloot (épopées bamba-ra), Tamsir Niane, J. W. Johnson, M. M. Diabaté, Gordon Innes (Soun-diata), Pathé Diagne et Bassirou Dieng (épopées wolof), J. P. Clark (l'Ozidi yoruba), Thomas Hale (Askia Mohamed), C. Bird, Thoyer Rozat, Fode Sidibé (épopées des chasseurs), sans oublier Jan Knappert (épopées swahili).

Ajoutons que Samba Dieng et David Robinson ont beaucoup travaillé sur El Hadj Omar Tall ; Ousmane Tandina, Diouldé Laya et F. Mounkaïla sur les épopées zerma, R. Arnold, Lyndon Harries, Joseph Mbele (épopées de Liongo Fumo) sur les épopées swahili.

Disons que l'épopée africaine attend toujours son Dumézil, voire ses Bédier et Gaston Paris. On est encore au stade de Turoldus !

Mais, à la décharge des critiques et des chercheurs, avouons que le corpus (énorme) n'est pas entièrement recueilli, encore moins publié. Que chacun récolte des versions différentes de l'oeuvre qu'il met à jour, et rien que cela est une entreprise de très longue haleine.

(52) - Finnegan, in Oral literature in Africa, Ox, U. Press. 1978.

(53) - P. Zumthor, op. cit., p. 111, 112, 113, 120, 121, 123.

(54) - I. Okpewho, The epic in Africa, Columbia Univ. Press, 1979.