La variabilité dans quatre versions de l'épopée mandingue

Mamadou Kouyaté

▶ **To cite this version:**

Mamadou Kouyaté. La variabilité dans quatre versions de l'épopée mandingue. Linguistique. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. NNT : 2015BOR30003 . tel-01203724

HAL Id: tel-01203724
https://theses.hal.science/tel-01203724

Submitted on 23 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LINGUISTIQUE »

La variabilité dans quatre versions de l'épopée mandingue

Volume 1

Présentée et soutenue publiquement le 20 février 2015 par

Mamadou KOUYATE

Sous la direction de M. Alpha O. BARRY, Professeur

Membres du jury

M. Alpha O. BARRY, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Mme Ursula BAUMGARDT, Professeur, INALCO (Rapporteur).

M. Marc BONHOMME, Professeur, Université de Berne (Rapporteur).

Mme Andrée CHAUVIN-VILENO, Professeur, Université de Franche-Comté.

M. Musanji NGALASSO-MWATHA, Professeur émerite, Université Bordeaux Montaigne.

Dedicace

A mon défunt père Diémory Kouyaté que la mort a prématurement arrachée à notre affection.

Remerciements

L'aboutissement de cette thèse résulte de la mobilisation d'efforts multiples et du soutien de plusieurs personnes à qui j'exprime ma reconnaissance.

Au moment de clore ce travail de recherche, il est de mon devoir de remercier toutes les personnes qui ont apporté d'une manière ou d'une autre leur contribution à la construction de cet édifice. Que tous ceux qui ne se reconnaitront pas expressément dans cette page me pardonnent d'avoir passé sous silence la longue liste de mes soutiens.

Qu'on me permette en premier lieu de citer mon Directeur de thèse, Pr Alpha Barry, qui a eu confiance en moi depuis mon Master, pour son accompagnement scientifique, sous la direction de qui j'ai réalisé ce travail.

C'est aussi l'occasion pour moi d'adresser mes remerciements à Mme le Pr Andrée Chauvin-Vileno, pour sa disponibilité malgré ses nombreuses charges, son expertise, ses lectures et critiques constructives pertinentes qui ont contribué à enrichir ma thèse. Je suis admiratif de la manière très humaine dont elle s'est impliquée personnellement dans ce travail.

Que tous les Professeurs qui ont accepté de porter leur regard critique sur cette thèse trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

Je ne saurais terminer de citer les personnalités et les institutions, sans remercier l'Ambassade de France en Guinée qui m'a octroyé une bourse d'études pendant 20 mois entre 2011 et 2015 pour me permettre de mener mes études doctorales. Je remercie Mme Nicole, Ingénieur informaticienne au LASELDI, mon premier Laboratoire à Besançon.

Une thèse est une formidable aventure humaine. J'ai eu le privilège de la vivre avec l'équipe du LASELDI, puis avec celle de l'ELLIADD à Besançon. J'ai une pensée affectueuse pour chaque membre de ce Laboratoire. J'achève ma thèse avec l'équipe d'accueil CLARE de l'Université de Bordeaux Montaigne que j'associe aux remerciements de même que la Direction de l'école doctorale de Bordeaux Montaigne Humanités.

Je remercie tout particulièrement les autorités de l'Université de Kankan pour m'avoir accordé chaque année 5 mois de congés de recherche en vue de réaliser ma thèse.

Je m’en voudrais si je ne citais pas mon épouse Mawa Kouyaté pour ses mots d’encouragements, mes enfants qui ont voulu voir cette thèse aboutir pour que je rentre rapidement à la maison.

Enfin, je voudrais dire, ici et maintenant merci à la famille Camara et plus particulièrement à Madame Camara Hadja Pauline Harris à Besançon, pour son soutien et ses mots d’encouragements.

A tous et à toutes, j’exprime ici ma profonde gratitude.

Résumé

Titre en français : La variabilité dans quatre versions de l'épopée mandingue

Résumé en Français

Cette thèse a pour objet la variabilité dans la réécriture de quatre versions de l'épopée mandingue. En se référant à la comparaison *différentielle* initiée par Ute Heidmann (2005) qui défend une approche des textes non-hiérarchisant, cette thèse se propose de mettre en évidence les indices de variabilité dans la diversité de leurs formes textuelles. Ceux-ci sont générés par différentes sources énonciatives dont notamment la figure du griot qui représente différemment les personnages, la description de certains faits historiques et de la nature, mettant en scène selon son gré des joutes oratoires. Enfin, les indices de variabilité concernent les différentes éditions du même texte patrimonial de la littérature mandingue. Sur la base du corpus, cette étude explore les variables qui constituent des lieux de mouvance du texte induisant des glissements de sens dus parfois à la rivalité entre griots, auteurs des performances.

Mots-clés : griot, performance, épopée, réécriture, comparaison, variabilité, variation, altération, ethos, péritexte.

English title : Variability in four versions of the Mandinka epic

English summary

This thesis is to variability in rewriting four versions of the Mandinka epic. By referring to comparison differential initiated by Ute Heidmann (2005) who defend an approach to no-hierachizing texts, this thesis proposes to put an evidence variability indices in the diversity of their textual forms. These are generated by different enunciative sources including the figure of the griot representing different characters, the description of some historical facts and nature, featuring as it sees fit cut and thrust. Finally, the variability indices refer to the different editions of the same text of the Mandinka heritage literature. Based on the corpus, this study explores the variables that represent editorial movement places inducing shifts in meaning sometimes due the rivalry between the griots, authors of the performance.

Keywords: griot, performance, epic, rewrite, comparison, variability, variation, alteration, ethos, peritext.

Table des matières

Dedicace **2**

Remerciements **3**

Résumé **5**

Table des matières **7**

INTRODUCTION GENERALE ***13***

CHAPITRE I : LE MANDEN : CONTEXTES GEOGRAPHIQUE, SOCIOHISTORIQUE ET DYNAMIQUE DES RELATIONS SOCIETALES ***34***

Introduction **34**

1.1 Le cadre géographique d'émergence de l'empire mandingue **37**

1.1.1Climat et écologie : deux facteurs de peuplement du Manden 40

1.1.2. Le Manden: hydrographie 41

1.2 Le contexte sociohistorique de la constitution de l'Etat du Manden **43**

1.2.1. La stratification sociale au Manden 46

1.2.2 Les deux types de stratification 48

1.3. Dynamiques des relations sociales au Manden **59**

1.3.1. Fondements des relations sociales 59

1.3.2. Le mariage : du couple à la construction de relations sociales 70

1.3.3 La famille au Manden: sa place et son fonctionnement 73

Conclusion **77**

CHAPITRE 2 : LE MANDEN : DE L'EDUCATION A LA VIE CULTURELLE ***79***

Introduction **79**

2.1 Des croyances aux cultures spirituelles du Maninka **86**

2.2 Les espaces du pouvoir au Manden **90**

2.3. Les secteurs de production au Manden: l'agriculture et de la chasse **93**

2.3.1 Les activités agricoles et la participation de la jeunesse 93

2.3.2 La chasse au Manden: structure, admission, fonctionnement et pratiques corporatives 97

2.3.3 La confrérie de chasseurs ou *donso ton* et sa mutation 100

2.4 Le *donso ton* dans l'arène de la reconquête **105**

2.5. La vie culturelle au Manden **112**

2.5.1 Les cérémonies rituelles 112

2.5.2. Le *soso bala* : Histoire, description et répertoire 114

Conclusion **120**

CHAPITRE 3 : PRESENTATION DU CORPUS ***122***

Introduction **122**

3.1Présentations des auteurs et résumés des versions éditées **123**

3.1.1 *L'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane 123

3.1.2 *L'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté 126

3.1.3 *Le Maître de la parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye 129

3.2 L'épopée mandingue de Karamo Adama Diabaté **133**

3.3 Des conditions d'énonciation **137**

3.3.1 Les conditions d'énonciation de l'œuvre de Djibril Tamsir Niane 137

3.3.2 Les conditions d'énonciation de l'œuvre de Massa Makan Diabaté 141

3.3.3 Les conditions d'énonciation de l'œuvre de Camara Laye 142

3.3.4 Les conditions d'énonciation de la performance de Karamo Adama Diabaté 144

3.4 La performance de Karamo Adama Diabaté **147**

3.4.1 A la source de la performance : le duo Karamo Adama Diabaté et Salikènè Diémory Kouyaté. 150

3.4.2 Regard sur le geste, la voix, et la musique 153

3.5 De l'oral à l'écrit : les problèmes de la transcription **159**

3.5.1 La transcription : la méthode adoptée 160

3.5.2 Le système utilisé : l'alphabet de l'IRLA (Voir annexe) 160

3.6 Des difficultés du passage d'une langue à une autre **163**

Conclusion **172**

CHAPITRE 4 : CADRE THEORIQUE ET POSITIONNEMENTS ***173***

Introduction **173**

4.1. Comparaison et comparatisme **174**

4.1.1 Quelques définitions 174

4.1.1 Le comparatisme : un trajet et ses reliefs 175

4.1.3 Prolongement et rupture : l'émergence de la comparaison différentielle 182

4.2 La variation linguistique **183**

4.2.1. Aux origines de la variation linguistique 185

4.2.2. L'approche variationniste 188

4.2.3. La variation dans les liens de l'interaction 189

4.3 De la variation en discours **190**

4.3.1 Variabilité et oralité 190

4.3.2 La variation comme enjeu du travail philologique 193

4.4 De la variation à l'altération **196**

4.5. L'épopée et les genres associés : phénomènes d'interconnexion..... 201
4.5.1. Origines et modèles de l'épopée..... 202
4.5.2. L'épopée dans le contexte africain..... 208
4.5.3. Du rapport épopée, histoire et mythe..... 209
4.5.4. De l'épique au Manden..... 214

4.6. Catégories d'épopées en Afrique..... 215

Conclusion..... 217

CHAPITRE 5 : GENESE DE LA VARIABILITE DE L'EPOPEE CHEZ LE GRIOT MANDINGUE..... 219

Introduction..... 219

5.1. Les origines du mot griot et du personnage..... 221

5.2. Statut du griot mandingue..... 226

5.3. De l'éducation du griot mandingue..... 228
5.3.1 Le milieu familial : premier stade dans l'apprentissage de l'art oratoire..... 229
5.3.2. Le *Belentigui* et le jeune griot dans l'espace Manden..... 230

5.4. Le griot et les instruments de musique : un attelage séculaire..... 231

5.5. Les écoles d'apprentissage de l'art oratoire au Manden..... 235
5.5.1. L'enseignement à l'école de Niagassola..... 240
5.5.2. L'enseignement à l'école de Fadama..... 242
5.5.3. L'enseignement dans les écoles de Kela et de Kita..... 243
5.5.4 L'enseignement à l'Ecole de Krina..... 245
5.5.5. Des enseignements pour d'autres catégories de griots..... 246
5.5.6. Quelques remarques sur les écoles et leurs techniques d'apprentissage..... 247

5.6. En amont de la performance du griot mandingue..... 250
5.6.1. Le *fasiya* dans l'axe de la construction de l'épopée mandingue..... 250
5.6.2. L'emprise du *fadenya* sur la performance orale du griot mandingue..... 253
5.6.4. L'épopée mandingue dans le creux du *fasiya* et du *fadenya*..... 259

Conclusion..... 264

CHAPITRE 6 : DE L'IMAGE DU GRIOT- ORATEUR A LA REPRESENTATION DES PERSONNAGES: FRAGMENTATION ET VARIABILITE DANS L'EPOPEE MANDINGUE..... 267

Introduction..... 267

6.1. Histoire et théorie de l'ethos oratoire..... 268

6.2. Les images du griot-orateur dans l'épopée mandingue..... 275
6.2.1. L'image du griot-personnage historien..... 277

6.2.2 L'image du griot-personnage généalogiste dans l'épopée mandingue 284
6.2.3 L'image du griot-personnage précepteur des princes dans les versions de l'épopée mandingue 289
6.2.4. L'image du griot-personnage, conseiller et porte-parole du roi dans l'épopée mandingue 290
6.2.5 L'image du griot-personnage médiateur, diplomate et juge dans l'épopée mandingue..... 298
6.2.6 L'image du griot-personnage gardien de la tradition dans l'épopée mandingue 303
6.2.7 L'image du griot-personnage animateur socio-culturel dans l'épopée mandingue 305
6.2.8. L'image du griot-personnage maître de cérémonies dans l'épopée mandingue 307
6.2.9 L'image du griot personnage comme une bibliothèque dans l'épopée mandingue 309

6.3 La variabilité dans la représentation des personnages 311
6.3.1. Dans la famille royale: les femmes, et les têtes de la fratrie 312
6.3.2. Dans l'espace des guerriers: le parallèle Soundiata / Soumaoro..... 314

Conclusion 314

CHAPITRE 7 : L'ESPACE PERITEXTUEL COMME LIEU DE RENCONTRE EN SITUATION DE VARIATION..... 316

Introduction..... 316

7.1. Des titres et intertitres dans les trois versions éditées de l'épopée mandingue..... 320
7.1.1. Les titres des versions transcrites de l'épopée mandingue 324
7.1.2. Les intertitres dans les versions de l'épopée mandingue 330

7.2. Entre le titre et le texte : le couloir des éléments paratextuels dans les versions de l'épopée mandingue 339
7.2.1 La préface : quelques éléments théoriques 339
7.2.2 L'Avant-propos dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*..... 341
7.2.3. La préface dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté..... 345
7.2.4. La dédicace : jalons théoriques..... 348
7.2.5. La dédicace comme préface dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté 350
7.2.6. La dédicace dans *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* 351

7.3. Les notes dans les versions de l'épopée mandingue 356
7.3.1. La note dans *Soudjata ou l'épopée mandingue* 358
7.3.2. La note dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté..... 361
7.3.3. La note dans *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* 363
7.3.4. La « note » dans la version orale de Karamo Adama Diabaté..... 365

Conclusion 368

CHAPITRE 8 : LES REECRITURES DE L'HISTOIRE DANS QUATRE VERSIONS DE L'EPOPEE MANDINGUE: DES PREDICTIONS AU COMBAT DES ANIMAUX 370

Introduction..... 370

8.1. Aperçu sur la réécriture: historique, définition et formes 372
8.1.1 Historique 372

8.1.2. Définition et formes de la réécriture 374

8.2. Le personnage de la femme-buffle à l'épreuve de l'altération dans les versions de l'épopée mandingue 377

8.2.1 Les raisons de la métamorphose de Do-Kamissa en buffle dans l'épopée mandingue 382

8.2.2 La nature des armes utilisées contre le buffle 385

8.3. La description de la scène du choix de Sogolon dans l'épopée mandingue 390

8.4 L'enfance et l'héroïsme précoce du héros dans les versions de l'épopée mandingue 395

8.4.1 La naissance et l'enfance du héros 395

8.4.2. Le portrait de l'enfant à l'épreuve de la variabilité 399

8.4.3. L'enfance difficile dans quatre versions de l'épopée mandingue 404

8.4.4. Le combat des animaux dans les versions de *l'épopée mandingue* 408

Conclusion 413

CHAPITRE 9 : LES REECRITURES DE L'HISTOIRE DANS L'EPOPEE MANDINGUE: DE LA MARCHE DU HEROS AU SACRE A KOUROUKAN FOUGA 415

Introduction 415

9.1 La marche du héros 416

9.1.1 Les actions motivantes de la marche du héros dans les versions de l'épopée mandingue 416

9.1.2. De l'objet/auxiliaire aux premiers pas de Soundjata 422

9.1.3. Le déracinement du baobab dans l'épopée mandingue 429

9.2 Le traitement de l'exil du héros dans l'épopée mandingue 432

9.3 Le pouvoir infernal de Soumaoro dans l'épopée mandingue 437

9.4 La variabilité dans l'exposé de la fuite de Dankaran Touma 439

9.5. Sur les traces de Soundjata 441

9.5.1 La composition de la délégation chargée de la recherche du héros 441

9.5.2. Les condiments comme guide dans la recherche du héros 444

9.6. La variabilité de la formation de l'armée, du déclenchement de la guerre contre soso et la victoire 447

9.6.1. La formation de l'armée: le noyau et la guerre des estimations 447

9.6.2. Les différentes présentations du conseil de guerre de Sibi 449

9.6.3. Des discours officiels à la déclaration de guerre dans l'épopée mandingue 450

9.7. L'apothéose 454

9.7.1. Quand les lieux d'affrontement ne se répètent pas à l'identique 454

9.7.2. Le personnage truculent de Nanan Triban dans l'épopée mandingue 459

9.7.3. Kouroukan fouga et la fondation de l'empire dans le miroir de la variabilité 462

Conclusion 466

CONCLUSION GENERALE 467

BIBLIOGRAPHIE 474

INTRODUCTION GENERALE

L'Afrique occidentale a connu plusieurs grands empires, des Etats centralisés et fortement hiérarchisés qui justifient l'existence de plusieurs castes dont celle des griots, artistes de la parole. En tant que professionnels de l'art oratoire, les griots, qui se sont consacrés à la transmission de la mémoire collective dans les Etats précoloniaux, ont composé à cet effet des œuvres épiques retraçant l'histoire des rois, des princes et des grandes familles aristocratiques. Le Manden, à l'image de bien d'autres, est une des grandes cultures d'Afrique Occidentales dont l'histoire a vu se succéder à partir du IXème siècle plusieurs Etats dont l'empire du Ghana, l'empire du Mali, l'empire de Gao et enfin vers la fin du XXème siècle l'empire de Wassoulou. L'existence de ces grands Etats a favorisé la pérennisation d'une culture originale et la composition par les griots d'œuvres patrimoniales de la littérature orale mandingue, dont l'épopée représente le genre le plus noble. Celle-ci étant le genre de la cour, et par extension de la noblesse, est connue partout en Afrique noire où un empire a vu le jour.

Les travaux de plusieurs chercheurs ont montré que l'épopée du Soudan en revêt les mêmes caractéristiques que la chanson de geste du Moyen Âge européen. Ici, « *en fait, il ne faudrait pas distinguer le dit et l'écrit, car l'un a toujours précédé l'autre. L'Iliade fut ode avant d'être transcrite […]»* (Cissé & Kamissoko 2000 : VII)[1]. Par Soudan il faut comprendre une aire géographique située dans la zone sahélienne de l'Afrique occidentale, qui s'étend de la Gambie au Niger et qui est peuplée par les Mandingues, les Bambaras et les Peuls. Il s'agit de l'espace occupé par les Maninka qui se caractérisent par une culture de l'oralité, objet de plusieurs recherches et publications. L'intérêt attaché à la connaissance de la culture mandingue a permis la publication de plusieurs textes oraux qui représentent plusieurs catégories d'épopées comme en témoigne l'ouvrage de Kesteloot & Dieng (1997)[2]. La diversité des épopées africaines vient de ce que elles assurent une fonction de distinction d'un peuple par rapport à un autre, et sont, plus que tout autre genre littéraire oral, conditionnées parcequ'à chaque

[1] Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, *La grande geste du Mali*, Paris, Karthala- Arsan, 2000.
[2] Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997.

peuple correspond une identité culturelle ou nationale (Christiane Seydou) [3]. L'épopée est donc le reflet des réalités socio-culturelles et l'expression de l'identité d'un peuple. C'est elle qui légitime le pouvoir du prince et en exalte les vertus.

Avec l'émergence de grands empires qui ont traversé plusieurs siècles, le recours à la tradition orale s'avère indispensable dans la transmission à la postérité des faits de l'histoire et de la culture communautaire. C'est pourquoi la structuration sociale des africains de la période précoloniale est « *marquée par la création de grands empires à pouvoir centralisé et leur organisation interne repose sur une hiérarchisation de l'ensemble du corps social où chacun a, de par sa naissance même, son statut et sa fonction assignés* » (Christiane Seydou 1982 : 84-98)[4]. D'où l'intérêt d'interroger le corps social de la caste des griots qui assure la conservation et transmission des «archives» au Manden. En effet, dans les sociétés africaines traditionnelles le griot est investi de la fonction de détenteur de la tradition à travers une activité d'archivage et de transmission par hérédité de père en fils. La vie du griot, ses voyages en compagnie du prince, les expéditions auxquelles il participe font de lui un témoin privilégié des grands événements de l'histoire et surtout la vie de l'empire mandingue. Le griot dispose de deux atouts. En effet, non seulement il a une connaissance précise des faits, mais il a l'art de bien les dire et de les faire revivre en accompagnant sa déclamation du son de la *kora* et du balafon pour ce qui concerne l'épopée mandingue.

De par son importance et son rayonnement, l'épopée mandingue occupe une place prépondérante parmi les cycles épiques de l'Ouest africain pour la variété des travaux qui lui ont été consacrés. L'épopée de Sunjata représente pour cela la tradition historique et littéraire la plus importante du peuple maninka vivant en Afrique occidentale, qui couvre les pays suivants : Guinée, Mali, Côte d'Ivoire, Burkina Faso et Sénégambie.

Dans la préface à son ouvrage, un des sous-corpus, objet de notre étude, Djibril Tamsir Niane (1960)[5] se présente comme le traducteur du texte oral du

[3] Christiane Seydou, « Comment définir le genre épique? Un exemple : l'épopée africaine » in V.Görög-Karady(éd.) : *Genres, Formes, Significations. Essai sur la littérature orale africaine*. (Oxford, JASO,Occasional papers n°1) , 1982, p.84-98.

[4] Christiane Seydou, ibid.p.84-98.

[5] Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Presence africaine, 1960.

rhapsode Mamadou Kouyaté. Certes, le personnage de Sunjata, héros principal de l'épopée mandingue et ses conquêtes sont mentionnés dans des sources historiques, comme les travaux d'Ibn Khaldoun, mais la réalité historique a un arrière-plan mythique.

En effet, la réécriture en français et la publication de l'épopée mandingue par Djibril Tamsir Niane survient bien après ceux plus fragmentaires de Mamby Sidibé et de Humblot. Depuis ces précurseurs, de nombreuses versions du même récit épique circulent dans et en dehors de la communauté mandingue. Elles sont structurées de manière à ce que l'auditoire et / ou le lecteur puisse non seulement suivre les différentes péripéties du peuple maninka et de son chef mais aussi connaître le paysage géopolitique de l'empire. L'épopée mandingue a pour but la création, l'entretien et la transmission d'un socle culturel et identitaire constant à pérenniser pour les Mandingues.

Cette épopée tient sa source de Sunjata, personnage historique dont plusieurs chroniques ont fait mention notamment celles d'historiens arabes, qui unifie les peuples isolés de l'Afrique occidentale, à la suite d'une guerre de succession et d'indépendance, en créant dans la vallée du Niger un empire de guerriers. La naissance et la mission de Sunjata sont annoncées à son père par un oracle. Ce dernier décrit les circonstances de l'arrivée de la future mère de l'enfant. Après une série d'épreuves et de sacrifices, l'enfant tant attendu vient au monde. Mais c'est un infirme. Jusqu'à l'âge de sept ans (cela dépend des versions), il n'est même pas capable de marcher. Il ne sait pas parler non plus. Les premiers pas qu'il fait sont pour assister sa mère dans les tâches quotidiennes. Il ne rend jamais le mal pour le mal au sein de la fratrie même lorsqu'il est contraint à l'exil avec sa mère et ses frères. Après un temps d'errance et de persécution, il est accueilli avec joie dans la cour royale de Nema.

Sunjata à qui on reconnaît une intelligence singulière y fait ses premières armes et parvient à vaincre Sumanguru, le roi du Soso et des sorciers par ses propres armes et ses maléfices. Cette victoire lui permet de reconquérir le royaume ancestral et de l'étendre. Il en établit l'administration, en développe les ressources et en définit l'organisation sociale. Avec lui, le royaume mandingue retrouve le bonheur. C'est cette reconquête du Manden arrachée de haute lutte qui nourrit l'imaginaire des griots, compositeurs de l'épopée mandingue.

Au-delà de l'épopée mandingue, il convient de comprendre que le parolier attitré au Manden a un rapport avec la création littéraire. En effet, le griot s'inspire de nombreux genres littéraires qui comprennent les genres profanes et les genres spécialisés, dont la taxinomie diffère selon la différence d'approches et les perspectives choisies. Il existe une tendance à vouloir figer ces types de textes dans des genres précis plus ou moins universels. Cette référence est peu pertinente du point de vue méthodologique dans la mesure où les textes sont insérés dans des situations de communication où ils sont proférés et dans la tradition qu'ils actualisent.

A la suite de Traoré (2000)[6], nous pouvons inférer que les genres profanes sont ceux que tout le monde peut dire ou chanter. L'épithète, ici, se rapporte à l'interprète. L'un des critères significatifs est que l'apprentissage du genre profane ne nécessite pas une formation spécifique. On peut être formé en tout lieu et en toute circonstance à condition de suivre plusieurs performances. Dans ce cas, c'est dans l'exercice constant qu'on se forme pour devenir soi-même un interprète des divers textes qui constituent le répertoire des genres profanes. Il existe plusieurs genres profanes dont notamment : le conte, les proverbes, les devinettes etc…Mais, le genre profane le plus connu est sans nul doute le conte. En référence d'une part aux travaux de Derive (2012)[7] qui exposent les caractéristiques propres à l'oralité envisagée dans sa pratique à travers les représentations et les discours canoniques et ceux d'autre part de Camara (1996)[8], nous tenterons de décrire sommairement les genres.

Le *tali* ou conte ou encore fable est un genre qui est rattaché à un univers fictif. Il est en principe destiné aux enfants, mais les adultes y trouvent un intérêt évident, d'autant plus que l'écoute leur rappelle qu'on n'a jamais assez appris. Le conte évolue dans sa forme et son contenu en fonction des préoccupations de la société. Les personnages mis en scène peuvent être des bêtes sauvages, sortes d'allégories, dont les agissements traduisent les travers de la société. Outre sa

[6] Karim Traoré, *Le jeu et le sérieux. Essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique des chasseurs du Mande (Afrique de l'Ouest).* Köln, Köppe, 2000.

[7] Jean Derive, *L'art du verbe dans l'oralité africaine*, Paris, l'Harmattan, 2012.

[8] Seydou Camara, « La tradition orale en question », *Cahiers d'études africaines*, Vol 36, N°144,1996, pp.763-790.

fonction ludique, le conte joue un rôle éducatif en proposant des valeurs et en faisant partager, notamment aux plus jeunes, l'expérience des aînés.

Généralement, à côté du domaine réservé des contes et des fonctions morales qu'ils transmettent, les enfants jouent ou posent des *sanda kɔdɔbɔ* ou devinette**.** Toutefois, il n'est pas exclu qu'il en soit autrement**.** Dans sa forme, *le sanda kɔdɔbɔ* est un énoncé bref parfois grammaticalement incomplet, sous forme de question quelque peu ambiguë. Son but est de divertir et de tester l'intelligence des enfants. Lorsque ces derniers jouent entre eux, le *sanda kɔdɔbɔ* permet d'exercer leur intelligence**.** Parmi les formes littéraires, « *C'est incontestablement la plus ancienne, la plus endogène, la plus diversifiée, la mieux répandue dans les masses africaines d'hier, comme dans celles d'aujourd'hui.* » (Kesteloot 2001 : 14).[9] Le milieu maninka foisonne de *sanda kɔdɔbɔ.*

Le sanda qui s'apparente à ce qu'il convient de désigner sous le nom de proverbe, est dans sa forme, un énoncé bref. Par son biais, on peut rafraîchir la mémoire de son interlocuteur par la profération d'une vérité générale ou l'amener subtilement à réfléchir où l'inciter à prendre conscience d'une réalité donnée. Le *sanda*, d'une manière générale, sert de formule de clôture à un conte. En ce lieu il cristallise toute la morale qui se dégage de ce genre. On se sert du *sanda* pour appuyer une idée ou soutenir une parole. En ce moment, il apparaît comme un argument d'autorité. Les *sanda* particulièrement prisés par les griots, ont l'avantage, à l'instar des métaphores, de raccourcir l'expression du message sans en déformer le contenu. Dans des sociétés où la recherche du consensus en vue du maintien de la cohésion sociale est mise en avant, les proverbes proclamés / proférés en des occasions appropriées par le griot-médiateur permettent d'éviter les aspérités du langage.

Mobilisant le pouvoir que leur procure leur statut, les griots s'autorisent des mises en garde (sous une forme le plus souvent humouristique à l'adresse du roi, du prince ou de l'aristocrate). Ils rappellent le capital d'expériences du passé, prodiguent des conseils et souvent expriment un avis contraire, mais sans blesser l'interlocuteur. Toute chose qui sied au griot au regard de ses multiples fonctions. Cet usage qu'en fait le griot ne veut aucunement dire que d'autres membres de la

[9] Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro africaine*, Paris, Karthala, 2001, p.14.

société n'ont pas le droit de s'en servir. Au contraire, chaque membre de la communauté en fonction de son niveau culturel peut utiliser les *sanda* dans son discours. Camara Laye (1978 : 43)[10] donne un exemple de *sanda* bien connu dans *Kuma Lafôlô Kouma* en d'autres termes *« [...] lorsque l'œuf tombe sur la pierre, ou sur la roche, c'est l'œuf qui casse ; lorsque la roche tombe sur l'œuf, c'est encore pire [...] »*

Le *donkili ou* chanson est une composition artistique dont les paroles sont poétiques et allusives. Ouvert à tous, il est le domaine de prédilection des griots et des griottes. Thématiquement, il se trouve que le *donkili* est lié à tous les actes fondamentaux de la vie sociale : naissance, circoncision, mariage, sortie de masque, labour, berceuse. Le répertoire établi par Derive (2008)[11] témoigne de sa richesse et de sa variété. Le *donkili* peut être un récit historique évoquant la vie d'un héros fondateur d'une entité, les exploits d'un guerrier de renom, les joies, amertumes et souffrances d'une âme, d'un peuple à un moment donné de l'histoire. Les *donkili* comme la plupart des productions orales sont frappés du sceau de l'anonymat. Et le plus souvent, il est impossible de les dater. Il existe des *donkili* qui se rattachent à la sphère sacrée.

Quant aux genres spécialisés, ils sont ceux qui ne sont pas ouverts à tous les membres de la communauté (Traoré, 2000)[12]. Un caractère ésotérique et exclusif les domine. S'agissant du *maana* ou histoire**,** Camara (1996)[13] estime qu'il s'agit d'un mot arabe très ancien chez les Maninka. Il a trait aux récits de migrations, aux récits mythiques et légendaires, c'est pourquoi on peut le considérer comme un long poème épique**.** Le *tariku,* mot probablement arabe également qui signifie « chronique », « histoire » est un terme similaire. Très prisé au Manden, il décline les mêmes traits que l'épopée dans la littérature française. Le *maana* se révèle comme une forme de poésie dont la caractéristique fondamentale est la grandeur guerrière. C'est ainsi qu'il se situe au premier rang des genres poétiques. Ce genre qui est très répandu dans l'Ouest africain, vise à rapporter, sur un mode esthétique, une histoire se rapportant à des événements passés en mettant l'accent sur le merveilleux. Il assume une fonction idéologique dans la société.

[10] Camara Laye, *Le Maître de la parole Kouma Lafôlô Kouma*, Paris, Plon, 1978, p.43.
[11] Jean Derive, « Fixer et traduire la littérature oralr africaine » in Baumgardt Ursula & Derive Jean (dir.), *Litteratures orales africaines. Perspectives théoriques et methodologiques*, Paris, Karthala, 2008.
[12] Karim Traoré, op.cit.
[13] Seydou Camara, op.cit.

Le *fasa*[14] qui appartient au registre de genres dits spécialisés est un récit louangeur, une devise musicale, ou un titre d'honneur servant à désigner les récits généalogiques des anciens clans guerriers du Manden. En général, le *fasa* oblitère les tares et les crimes imputés aux héros. C'est une reconstruction de l'histoire au goût du jour. Le griot exalte l'héroïsme, valorise aussi les actes nobles et louables. A propos de ces chants d'honneur qui se réfèrent aux exploits attribués aux ancêtres et qui sont codifiés, on peut sans doute affirmer que si le récit peut varier d'un griot à un autre, l'ossature reste la même. L'exemple du *fasa* qui constitue la forme la plus courante devenue même la plus caricaturale de l'art du griot au cours des cérémonies semble attester la liberté que peut s'autoriser le griot par rapport à un « texte initial » qui est connu mais qu'il adaptera aux circonstances, notamment à l'auditoire.

Le *fasa* est un genre dans lequel excelle le griot. L'épopée mandingue appartient à ce genre. Toutefois, il existe un droit de regard de la communauté qui permet à celle-ci d'assurer un contrôle sur « l'authenticité » du récit épique. Et le griot, mieux que quiconque, sait que le caractère véridique de sa parole ou de sa déclamation atteste sa crédibilité et la suite de sa carrière. Le griot Wa Kamissoko dans Cissé & Kamissoko (1991 : 101-150-229)[15] rappelle à ce propos l'importance des enjeux de la parole par des termes qui fonctionnent dans l'ouvrage comme son leitmotiv : « *Ma houe, c'est ma bouche, celle-ci est en même temps mon champ. Je ne saurais par conséquent mettre en péril ce champ-là, et sur la place publique* ». Deux instruments de travail sont comparés : la houe et la bouche. Cette mise en parallèle permet de comprendre que le griot se nourrit de sa bouche, en d'autres termes de son activité parolière. En mettant en avant cette dépendance, cet acteur social entend bien gérer le domaine de prédilection de ses activités qui ne prospère que sur la place publique.

Si le griot met un point d'honneur à rappeler la véracité de ses propos, ce n'est pas seulement parce qu'il a peur de ruiner sa carrière ; c'est aussi parce qu'il sait que d'autres personnes peuvent vérifier ce qu'il dit à travers leur stock culturel. La culture mandingue se fait de plus en plus connaître en dehors de son

[14] Au sens littéral, il signifie le muscle en Maninka. Au sens figuré, le *fasa* désigne le caractère de l'homme.

[15] Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, *Soundjata , la gloire du Mali. La Grande geste du Mali*-Tome 2, Paris, Karthala/Arsan, 1991pp.101, 150,229.

aire d'origine à travers une large diffusion de chants et d'épopées par les griots eux-mêmes.

Les épopées participent de la consolidation de l'identité du groupe social qui doit se reconnaître dans les qualités et les défauts des héros mis en scène. L'exemple est donné par l'épopée de Soundjata. En effet, ce héros cristallise autour de sa personne l'ensemble des valeurs positives qui en font un exemple de valeur sociale et militaire pour ses contemporains. L'épopée dissémine de féconds enseignements en direction de la future génération. Camara (1996)[16] précise :

> *On peut considérer ce récit de l'épopée mandingue comme une véritable encyclopédie de la culture maninka, laquelle apparaît comme une métaphore du chemin initiatique et de la justification politique. D'où sa fonction, essentiellement politique et idéologique, et sa signification sociologique.*

Cette considération valide le statut de référence qui revient à l'épopée dans la société mandingue. Quant aux mythes fondateurs, eux, ils participent de l'identification du groupe en ce qu'ils renvoient aux origines des itinéraires et font état des alliances, des pactes passés entre envahisseurs et autochtones symbolisés souvent par des génies qui prennent des formes animales (la légende du Wagadu Bida est un exemple assez répandue en Afrique de l'Ouest sous différentes variantes).

Même si on reconnaît la place prépondérante du griot dans la transmission, la production et la diffusion des textes de littérature orale, en règle générale, il convient d'observer que tout Maninka est d'une certaine manière témoin de la transmission de la tradition orale comme en témoigne Camara A. (2005 : 64)[17]

> *Tout Maninka né au village se souvient de son enfance : on éduque avec le conte, on enseigne l'éloquence à l'aide des proverbes et devinettes, on enseigne le passé à travers les chroniques. C'est sous le grand fromager qu'on capte le sens de la bravoure à l'écoute des légendes et des épopées*

[16] Seydou Camara, op.cit.,pp.763-790.

[17] Ansoumane Camara, « Le conte (tali) et l'épopée dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée », in Ursula Baumgardt & Françoise Ugochurwu (dir.), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005, p. 64.

Ce passage décline les contextes d'utilisation des différents genres de la littérature orale mandingue. Il montre que c'est sous le fromager que la communauté écoute et apprend l'histoire des braves. Ce que confirme un extrait dans l'ouvrage de Djibril Tamsir Niane (1960)[18] qui indique que le roi adorait s'asseoir à l'ombre du grand baobab pour causer avec ses sujets. C'est d'ailleurs au cours d'une des nombreuses séances de causerie qu'un chasseur fait les prédictions concernant Sogolon et son fils. En ce moment, Gnakoumadoua égayait le roi en lui racontant l'histoire de ses ancêtres.

Tout ceci montre la participation du griot à la vie littéraire au Manden. Par ailleurs, en tant qu'artisan du verbe, du chant et de la musique, la présence du griot dans la société n'est pas passée inaperçue chez plusieurs auteurs dont, entre autres, Djibril Tamsir Niane, Massa Makan Diabaté, Camara Laye, qui par souci de la connaissance et de la culture mandingue ont réécrit l'épopée mandingue. C'est pourquoi, le griot, figure caractéristique dans le Manden, se repère dans les œuvres avec une récurrence notable et significative.

Les auteurs des différentes versions écrites (Djibril Tamsir Niane, Massa Makan Diabaté, Camara Laye) et orale (Karamoko Adama Diabaté) qui composent notre corpus donnent la parole à différents griots qui ont servi d'acteurs sociaux. Pour mieux appréhender la variabilité de l'épopée mandingue, il importe de composer avec le griot. Sur ce point, le titre de la première partie de l'ouvrage de Valérie Thiers-Thiam[19], « *A chacun son griot…* » est évocateur**.** Mais, à tout point de vue, le griot dans son acte créateur se définit par rapport à ses prédécesseurs. En considérant son travail comme une perpétuelle reprise, le griot fait observer un important pan archéologique de l'intertextualité. En effet, en parcourant les œuvres des différents auteurs à propos de la même épopée, on ne peut s'empêcher d'évoquer la marque de la réécriture dans les différentes versions. Pour sa part, Dabla (1997:7-13)[20] souligne :

[18] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

[19] Valérie Thiers-Thiam, *A chacun son griot, le mythe du griot narrateur dans la littérature et le Cinéma d'Afrique de l'Ouest*, Paris, l'Harmattan, 2004.

[20] Jean- Jacques Dabla Sewanou, « Pour une intertextualité féconde », Palabres, *intertextualité et plagiat en littérature africaine,* Revue Culturelle africaine, Art- Littérature-philosophie, Vol I, nos 3 &4, Bremen, 1977, pp.7-13.

Ce texte de Niane fonctionne en définitive comme une énième reprise d'un discours dont la formulation initiale se perd dans la nuit des temps. Ainsi, la légende née dans le Mandingue (de qui ? quand ?) est apprise et reprise par le griot Kouyaté comme le signale l'introduction (après combien d'apprenants et de repreneurs ?) avant d'être fixée dans la forme écrite en français et offerte au lecteur contemporain par Djibril Tamsir Niane. Et l'on peut considérer qu'il y a dans ce cas plus qu'une simple traduction du texte d'origine et plutôt des reprises transformationnelles successives (même s'il existe un texte-source commun) dont la dernière en date serait celle de Niane.

La confrontation des diverses reprises et ré-énonciation d'un même texte laisse découvrir les traces de réappropriation et donc d'altération en ceci qu'il existe un dialogue entre les textes produits. Cette variabilité attestée dans les littératures africaines comme tout autre, se manifeste sous diverses formes : « intertextualité verticale » entre les textes oraux sources et la littérature africaine écrite, « intertextualité horizontale » entre les œuvres littéraires africaines d'une part, entre celles-ci et les productions littéraires des autres parties du monde, d'autre part (Dabla 1977)[21]. Au regard de la perspective de cet auteur, la comparaison des versions de l'épopée mandingue que nous proposons de mener dans cette étude s'inscrit dans le contexte d'une « intertextualité verticale » et nettement bien plus dans celui de la réécriture.

Notre corpus de textes de l'épopée mandingue nous apparaît comme un moyen mis en œuvre par les griots pour mettre en scène l'histoire et la culture des mandingues ou de la reconstituer en vue de la pérenniser. En effet, l'exploration de la texture de l'œuvre permet d'observer que de nombreux sujets y sont abordés, comme si la tradition orale affichait son silence par rapport à des questions de société faisant partie d'un savoir qui figure en bonne place dans l'œuvre dont la densité ne fait aucun doute.

Aujourd'hui, l'oralité n'est plus un sujet tabou autour duquel se greffe le préjugé de société sans écriture car les études permettent d'appréhender la richesse de ces textes patrimoniaux. C'est donc par le biais de « l'art verbal » que les peuples ont transmis les témoignages sur leur passé car comme le mentionne

[21] Jean- Jacques Dabla Sewanou, op.cit., pp.7-13.

Gayibor (2008 :17)[22] : « *Toute institution sociale, comme groupe social, possède-ou à défaut se forge- une identité propre qui s'accompagne d'une histoire inscrite dans les représentations collectives d'une tradition qui le justifie et en rend compte* ».

Ainsi, la tradition orale appréhendée comme un héritage appartenant à un peuple et transmis de bouche à oreille à travers les âges, devient un élément fondamental dans la définition de l'identité de ce peuple et dans la reconstitution de la mémoire collective. Il convient à juste titre de rappeler que les faits mémoriels sont dits par une caste de musiciens professionnels : les griots. Ceux-ci gardent le savoir de tous leurs ancêtres dans leurs têtes et le font savoir au peuple en chantant les épopées. De telle manière, le savoir culturel est transmis d'une génération à l'autre (Djibril Tamsir Niane 1960)[23]. Chaque village mandingue avait (et en général, c'est encore le cas aujourd'hui, bien que la situation des griots ait changé depuis la colonisation) son propre griot. A cet égard, l'épopée contribue de manière efficace à faire connaitre l'histoire des peuples. De cette manière, elle constitue un moyen de reproduction de faits de mémoire et de l'histoire communautaire. C'est par le biais de l'épopée mandingue que les Maninka se retrempe dans l'ambiance de leur glorieux passé avec le rappel des sites, et des personnages illustres qui ont accompli des actes de bravoure méritant des chants épiques devant la nouvelle génération. Dans un tel contexte, il est bien évident que l'épopée sert de socle à l'histoire.

Si l'épopée mandingue est une source d'information, Il faut toutefois se rendre à l'évidence que tout en donnant l'assurance d'être détenteur de la vérité, chaque griot se livre à des embellissements qui attestent la prise de position subjective de l'énonciateur. Ainsi, notre corpus apparaît comme le lieu où *fasiya*[24] et *fadenya*[25] - sujet qui sera largement étayé tout au long de notre réflexion – prennent corps dans le texte de l'épopée. Finalement, c'est cette osmose et / ou ce mélange qui confère un agrément ludique à l'épopée mandingue. Toutefois dans *L'épopée mandingue* (1960) Djéli Mamadou Kouyaté, griot-informateur tente

[22] Nicoué Gayibor, « Le savoir historique et ses détenteurs en Afrique noire », in Chastanet Monique & Chrétien Jean Pierre (dir.) *Entre la parole et l'écrit, Contributions à l'histoire de l'Afrique en hommage à Claude-Hélène Perrot*, Paris, Karthala, 2008, p.17.

[23] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

[24] L'axe qui perpetue la descendance

[25] L'axe de la compétition entre les frères. Par extension, il se manifeste à divers niveaux dans la société mandingue.

désespérément de déjouer la supercherie en précisant que « *les griots du roi ignorent le mensonge* » (1960 : 10)[26].

Ce discours implique que Djéli Mamadou Kouyaté développe une stratégie pour prévenir contre tout débat provenant d'une instance rivale. Nous pouvons en déduire que les griots eux-mêmes sont convaincus qu'est vérité ce qui s'impose à autrui, conscients aussi que du fait de la multiplicité de celle-ci, chaque performance est un conflit oratoire décalé. Le griot promet à son lecteur un récit de vérité. Sa promesse de bonne foi se fonde sur la noblesse de sa parole. En tant que descendant de Balla Fasséké, Djeli Mamadou Kouyaté estime que sa parole est vérité. Mais cela atteste-t-il que sa parole est exempte de tout mensonge ? Sûrement que non, notre réflexion sur la variabilité dans l'épopée mandingue se positionne en dehors de toute préoccupation historique.

L'épopée mandingue revêt différentes versions appartenant toutes au patrimoine identitaire de la communauté. Pour une large part, elles constituent des soupapes à la production d'œuvres nouvelles, inscrites dans les préoccupations du moment. Malgré les menaces liées au nouveau contexte de développement des médias de masse et le recul de la tradition orale, les littératures orales résistent grâce aux techniques d'enregistrement et de diffusion.

A ce sujet, Kouyaté M. (2008 : 2)[27] mentionne que :

> *Depuis plusieurs décennies, l'image des héros africains a prévalu en littérature. L'étude de la vie des héros africains, de leur milieu, de leur goût et de leur vision devient de plus en plus intéressante dans l'optique de l'analyse critique de la littérature africaine. Redécouvrir les héros et orienter leurs actes dans le sens des préoccupations de l'Africain moderne, telle a été la démarche des écrivains qui ont choisi de s'inspirer de l'histoire. Ainsi, le recours à l'histoire est commandé pour les besoins d'une prise de conscience.*

[26] Djibril Tamsir Niane,op.cit.,p.10.

[27] Mamadou Kouyaté, *La construction d'une idéologie à travers l'énonciation théâtrale*. La Mort de Chaka de Seydou Badian. *Approche énonciative et rhétorique.* Sémiotique et communication. Université de Franche Comté/ Besançon, 2008.

Avant, dans la période des indépendances, les héros épiques servaient à cristalliser l'enthousiasme populaire. C'est dans cet esprit que l'épopée de Soundjata, sera fixée en 1960 par Djibril Tamsir Niane dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*. La transcription romanesque de la geste de Soundjata ne s'arrêtera pas avec Djibril Tamsir Niane et sera reprise en 1975 par le Malien Massa Makan Diabaté dans *L'aigle et l'épervier* (d'après le récit du griot Kele Monson Diabaté) puis en 1978 par Camara Laye dans *Le Maître de la parole* (d'après le récit du griot Babou Condé). La retransmission du souffle épique dans toutes les adaptations écrites qui viennent d'être évoquées suppose un travail stylistique de compensation qui fait de ces textes des œuvres d'auteur, dignes d'étude en vue de saisir les différentes formes de variabilité dans toutes leurs dimensions.

Ainsi, l'acte littéraire qui s'abreuve dans la forme orale de l'épopée mandingue apparaît. Il constitue un sujet d'étude important car il permet de saisir les liens de continuité entre la création romanesque et la mémoire collective dans le texte oral. Comme cela s'est passé dans d'autres civilisations, l'écrit sert aujourd'hui en Afrique à prolonger l'oralité. Les travaux de Amadou Hampaté Ba et d'autres auteurs bien connus ont suffisamment montré l'intérêt que représentent la transcription, la traduction et l'analyse de ces traditions.

La mixité de genres est observable dans l'épopée mandingue qui serait le point de départ et le modèle d'un genre nouveau d'épopée retranscrite et retravaillée par un auteur. Toutes les autres versions ou variantes devraient être considérées, de fait, comme des ensembles de reprises, imitations, variations, adaptation de ses traits initiaux. Ces différents aspects interpellent la justification du choix de notre sujet de recherche sur la variabilité d'un texte patrimonial de la littérature mandingue plusieurs fois séculaire.

Chaque peuple crée les moyens de conservation et de transmission de la mémoire collective. Ainsi, la création d'œuvres littéraires attentives aux figures héroïques qui ont marqué l'histoire, atteste que chaque peuple dispose d'un savoir sur son passé. Les récits épiques qui célèbrent des personnages illustres constituent pour nous des objets de recherche en vue d'exhumer et d'interroger certains faits culturels et mémoriels des peuples mandingues.

En raison de la prégnance de l'oralité, tradition féconde qui a donné naissance à de fabuleux récits sur les héros mandingues, l'étude du genre de l'épopée mandingue, qui constitue le sujet qui nous préoccupe se propose d'apporter une contribution à la connaissance de la transmission culturelle mandingue. Durant des décennies, cette épopée constitue un centre d'intérêt pour de nombreux écrivains et chercheurs. Il en résulte une floraison de publications, de variantes écrites du récit oral sur l'histoire du personnage de Soundjata. La prise en compte de cette multiplicité de versions, dans une perspective comparatiste, donne à voir des variations du récit épique original. Les variantes de la narration dans les performances des griots différents et des auteurs transcripteurs et traductions de la version recueillie à chaque fois différente invitent à interroger en amont les sources et en aval les textes consignés par écrit.

Ainsi, on observe que chaque version de l'épopée mandingue provient d'une source et est rattachée à une école. Une analyse attentive des différentes versions recueillies au sein d'une même société fait apparaître des traits de variabilité qui font sens. Et pourtant peu de chercheurs se sont aventurés dans une recherche centrée sur la variabilité en comparant des versions écrites de l'épopée mandingue avec une version orale. Or il apparaît que la variabilité et l'altération qui découlent pour la plupart d'une posture énonciative constituent des carrefours de construction de sens. D'où la nécessité d'envisager un travail de recherche sur les variations narratives des faits mémoriels transmis de bouche à oreille résultant des travaux de réécriture des griots et des auteurs de la traduction et de la publication de l'épopée mandingue. Cela induit tout naturellement la problématique du regard sur les points de variabilité/altération de la narration épique orale. Malgré la stabilité du noyau du récit, les transformations ne semblent plus s'arrêter à un seul effet de surface. Le texte oral subit toutes sortes d'altérations. Il est indéniable que la traduction d'une œuvre, son édition provoque des ratures qui sont capitalisées comme acquisition, perte ou déplacement de sens.

Or dès que l'écriture se pose en tant que continuité de la performance orale, il y a lieu de postuler que l'écrit n'est la peinture de l'oral et que le passage de l'oral à l'écrit entraîne des gains et des pertes en termes de marges ou de plus-value ré-énonciatives. D'où la nécessité pour nous d'envisager la variabilité sous plusieurs angles. En d'autres termes nous voulons nous atteler à observer la manière dont le même récit chaque fois autre instaure son propre régime

énonciatif, narratif et idéologique qui ne saurait être interrogé en dehors de son lieu de production et des animateurs-professionnels qui, seuls, peuvent valider la pertinence ou non du récit par rapport au patrimoine légitime de l'épopée mandingue. De cette considération, on peut déduire que la compréhension de l'épopée mandingue se complexifie avec la pluralité de versions, chacune scandée par un interprète.

Notre travail a pour ambition d'analyser les transformations en observant les formes de variabilité de cette épopée et les glissements de sens qu'elles induisent dans sa trame narrative. Son soubassement sera construit autour des théories de la comparaison, de la variation, de la variabilité, de l'altération, de l'épopée et ses genres associés. Nous prenons, entre autres, pour cadre théorique de référence la variabilité (Baumgardt 2008[28], Derive 2013[29]), la sémiotique de l'altération développée par Peytard (1993)[30]. Dans la foulée nous inscrivons nos travaux en référence à ceux de Jean-Michel Adam & Ute Heidmann (2010)[31] situés au confluent de la linguistique textuelle et de l'analyse du discours. Notre support théorique postule que la comparaison differentielle, la conception de la variabilité des spécialistes de l'oral et la sémiotique differentielle convergent.

En vue de mieux appréhender les phénomènes de mouvance et de variation du texte littéraire qui s'inscrit dans une continuité auctoriale entre la performance orale en maninka, sa transcription et sa traduction écrite en français, plusieurs questions se posent dont entre autres : en quoi le fonctionnement de la variabilité énonciative contribue-t-elle à donner un sens (autre) à l'épopée mandingue (originale) ? Quels sont ces points de modifications qui font sens ? Quelles opérations constituent le moteur de la variabilité des réécritures de l'œuvre patrimoniale mandingue ? Pour répondre à ces questions, nous avançons l'hypothèse que l'étude comparative des versions de l'épopée mandingue met en évidence sa variabilité et son altération qui influent, entre autres sur les formes de la narration, celles de l'énonciation et du contenu. Ces altérations dont les formes

[28] Ursula Baumgardt & Jean Derive (dir.), « Variabilité, transmission, création » in Baumgardt Ursula & Derive Jean (dir.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008

[29] Jean Derive, « Les avatars de l'épopée de Sunjata de l'oralité à la littérature » in Abdoulaye Keïta, (dir.), *Au carrefour des littératures Afrique-Europe, hommage à Lilyan Kesteloot*, Paris, Karthala, 2013

[30] Jean Peytard, « D'une sémiotique de l'altération », *Semen* 8, 1993.

[31] Jean-Michel Adam & Ute Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes, Perrault, Apulée,Lafontaine, Lhéritier* , Paris, Editions classiques Garnier, 2010.

sont variées interviennent aussi bien sur la forme que sur le fond du récit (textuel, narratif, idéologique, etc.) et sont dues aussi bien à la différence des contextes d'énonciation, aux différentes écoles de formation des griots, aux griots énonciateurs des performances, qu'au travail de recueil, de transcription, de traduction du maninka au français et de publication des œuvres écrites.

Dans ce cas, loin de constituer un simple inventaire des points de variabilité/altération, notre comparaison de quatre versions choisies comme corpus de base offre le moyen de dégager la spécificité de chaque œuvre placée dans un rapport non hiérarchique avec les autres et d'analyser les glissements de sens produits pour établir une analyse critique solide sur la mouvance et les variations d'un texte oral patrimonialisé par plusieurs siècles de transmission culturelle et stabilisé par écrit depuis les années soixante.

Pour la mise en œuvre de notre recherche, nous avons choisi quatre versions de l'épopée mandingue dont notamment : *Soundjata ou l'épopée mandingue* (1960) de Djibril Tamsir Niane, *L'aigle et l'épervier ou la Geste de Sunjata* (1975) de Massa Makan Diabaté, *le Maître de la Parole Kuma Lafôlô Kuma* (1978) de Camara Laye, et enfin la version orale déclamée à Siguiri en 2011 par Karamo Adama Diabaté.

Sans doute est-il important de préciser que notre choix est motivé par le fait que les quatre versions appartiennent à la même aire culturelle mandingue même si tous les auteurs ne sont pas originaires du même pays. Ainsi, en tant qu'orateurs et de surcroit *belentigui*[32], ils sont censés posséder de grandes connaissances sur le peuple maninka. Toutefois, ces griots ont reçu une formation dans l'art oratoire au sein d'écoles qui perpétue des enseignements différents et la transmission d'une version différente. D'où l'intérêt pour nous de présenter les différentes écoles de formation des griots au mandingue. En effet, Mamadou Kouyaté de Djibril Tamsir Niane, défend les couleurs de l'école de Djélibakoro, Kèlè Monzon, est la figure emblématique de l'école de Kela, Fadima Babou Condé est un pur produit de l'école de Fadama tandis que Karama Adama Diabaté est le porteur du flambeau de Niagassola : lieu historique où est conservé pour le

[32] Maître de la parole.

moment le *soso bala*[33]. Dans cette compétition, chacun d'eux revendique son attachement à une école de tradition orale. Ainsi nous rassemblons à des fins d'analyse des versions différentes d'une même histoire provenant de sources différentes et d'horizons divers (Malien et Guinéens). Et les quatre versions de l'épopée mandingue qui constituent notre corpus sont un échantillon qui nous parait representatif des écoles de tradion orale de notoriété établie de Guinée et du Mali. Dans ces conditions, la confrontation de ces textes permet de faire un point intéressant sur la variabilité de l'épopée mandingue et surtout le glissement de sens qui en découle.

Guidé par le souci d'apporter des réponses aux questions que nous avons précédemment soulevé, l'exploration de la piste de comparaison est apparue primordiale. Excepté les travaux de Christiane Seydou (1982)[34] et récemment de Derive (2013)[35] qui ouvrent des perspectives pertinentes dans cette direction (limitées à un certain nombre d'aspects), peu de travaux s'aventurent sur le terrain de la variabilité dans les corpus oraux africains. Toutefois il est important pour nous de préciser que derrière ce choix du corpus se pose en filigrane la question de la version la plus originale, enjeu cruciale entre différentes écoles qui veulent paraître chacune comme la détentrice de l'authentique récit des origines de l'Etat mandingue.

Comme nous l'avons précédemment annoncé, notre corpus comprend quatre textes littéraires dont trois ont été recueillis, transcrits et traduits du maninka en français par les auteurs : Djibril Tamsir Niane, Camara Laye, Massa Makan Diabaté. Quant à la version orale du « *maître de la parole* » Adama Diabaté de Niagassola (République de Guinée), nous l'avons enregistrée en personne auprès du griot-informateur. Il nous a fallu solliciter plusieurs rendez-vous auprès de Karamo Adama Diabaté. Depuis la fin de l'année 2010, c'est seulement en 2011 après plusieurs tentatives manquées que nous avons réussi à enregistrer la performance orale du griot.

[33] Le grand balafon mythique de Soumaoro. Nous ferons un exposé sur cet instrument au chapitre 2.
[34] Christiane Seydou, op.cit.
[35] Jean Derive,op.cit.

Après cette étape, nous avons procédé à l'océrisation du corpus écrit, puis à la transcription et la traduction du corpus oral (en vis-à-vis disponible en annexe) aussitôt après. La possibilité de mettre en œuvre cette dernière opération présuppose que l'oralité repose sur la fixité de certaines formules immuables, facilement décelables et convertibles en signe d'écriture. Ces formules constituent en quelque sorte la charpente du récit ou l'échafaudage de la narration. Toutefois, en partant du principe que la tradition est une construction intellectuelle qui évolue avec l'histoire des peuples, les textes censés la traduire ne sont pas à l'abri de la variation qu'elle soit contextuelle ou scripturale.

Pour analyser les sources écrites, nous avons emprunté la voie d'une lecture critique ou minutieuse des œuvres en vue de nous familiariser avec les textes. Ce contact avec les textes au cours de la pré-analyse nous a permis de nous construire des repères et d'établir des sous-corpus sur la base l'observation du fond commun et des différentes réinterprétations de tel ou tel épisode de la narration jusqu'aux plus petits détails attestant des différences. Nous avons ensuite procédé à une catégorisation en différences formes et niveaux de variation. Ce travail de catégorisation a constitué une étape essentielle en vue d'analyser les principales composantes du récit épique sur la base des sous-corpus établis. C'est ainsi que nous avons réussi à dresser le plan de notre thèse sur la base des observations découlant de la lecture et de la relecture des quatre versions composant notre corpus. L'échafaudage de l'architecture de notre thèse en fonction des sous-corpus nous a permis de dresser une bibliographie, cadre théorique de référence adaptée pour l'analyse des formes de variabilité/altération.

Puisqu'il s'agit d'une comparaison proprement dite des versions de l'épopée mandingue, nous l'avons mené essentiellement sur la base du découpage en sous-corpus et l'établissement des catégories de variations qui révèlent généralement de la manière dont les traducteurs conçoivent le traduire et leur façon de gérer le conflit généré par la complexité de cette opération. Ainsi les textes analysés ont été placés sous l'éclairage des projets d'écriture qui varient d'un auteur à un autre.

Nous avons examiné les traces du travail de réécriture par les relations d'intertextualité (Genette, 1982)[36] qui se profilent de la lecture des différentes

[36] Gerard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuils, 1982.

versions de l'épopée mandingue. Pour cela la mise en œuvre d'une approche déconstructrice proposée par Jean- Michel Adam & Ute Haidmann (2010)[37] nous a paru tout à fait adapté à notre corpus. De ce point de vue, l'examen du contenu des versions de l'épopée mandingue nécessite de porter le regard sur les lieux de variabilité et d'altération pour enfin analyser les problèmes liés au transfert d'une littérature orale à l'écrit, mais aussi le passage de la langue maninka au français. Enfin, la mise en évidence de l'instabilité de ce recyclage littéraire occupera une position centrale dans notre travail de recherche qui s'organise en neuf (9) chapitres.

Les chapitres 1 et 2 sont consacrés à la présentation du Manden sur les plans : géographiques, humains, littéraires, philosophiques et culturels. Dans cette partie consacrée à la connaissance du milieu, nous évoquons les conditions sociohistoriques de l'implantation du Manden, les formes de relations sociales que le Maninka développe et leurs modalités de mise en œuvre à travers principalement le *tana* l'interdit, le mariage et le *sanankunya*[38]. D'autres aspects telles que les croyances, l'éducation, les activités agricoles, la formation d'un corps de guerrier, la tentative de reconstitution de l'ancien empire mandingue meublent et couronnent cette première partie.

Le chapitre 3 est fondamentalement axé sur la présentation du corpus qui comprend quatre versions de l'épopée mandingue dont trois écrites et une orale. Principalement, l'établissement du corpus et les conditions d'énonciation de chaque sont déclinés. Nous y évoquons aussi les difficultés de la traduction.

Le chapitre 4 développe les différentes reflexions qui constituent le soubassement théorique de la thèse. Ce socle théorique s'organise autour de la comparaison, de la variabilité, de la variation, de l'altération, de l'épopée et des genres associés.

Le chapitre 5 aborde la question de l'origine de la variabilité de l'épopée mandingue. En partant de l'éducation de base familiale, des écoles de tradition orale et de la position de leurs représentants et / ou héritiers, et des forces liées au

[37] Jean-Michel Adam & Ute Heidmann, op.cit.
[38] Forme de parenté à plaisanterie au Manden.

fasiya et au *fadenya* qui agissent sur le griot, nous essayons d'éclairer comment ces éléments influencent le récit et sont par conséquent à la base de sa transformation.

Le chapitre 6 traite du paratexte perçu comme un espace de rencontre entre auteur et éditeur avec des indices de variations auctoriales et / ou éditoriales. C'est dans cette optique que se situe l'analyse des indices péritextuels dont notamment : le titre, les intertitres, la préface, la dédicace, la note, la table de matière, les transitions qui attestent l'existence de la variabilité de la production. Parallèlement, et en mettant en avant le sens de discernement de traducteur, les mêmes aspects concernant la version orale sont mis en évidence et analysés.

Le chapitre 7 décrit l'ethos du griot sous le prisme de la fragmentation dont les morceaux épars dans les scènes sont loin d'être identiques d'une version à une autre. En partant de la déclinaison des principales fonctions du griot dans la société, il montre les multiples facettes de la mise en scène de l'image que celui-ci construit de lui-même. En outre, il présente à travers l'orateur en scène, les représentations des personnages principaux dans l'échelle des valeurs à travers l'établissement des parallèles-différences.

Le chapitre 8 se focalise sur la question de la réécriture des actions dans la trame narrative chez les différents auteurs. Même si l'épopée fonctionne sur des schémas classiques récurrents, les faits historiques et les personnages ne se presentent pas avec la même épaisseur. Des motifs narratifs et des faits d'action s'appréhendent sous l'angle de la variabilité qui n'est pas sans induire des glissements de sens.

Le chapitre 9 qui se situe dans le prolongement du précédent s'installe dans l'évaluation de la réécriture des faits historiques pour la période allant de la marche du héros au sacre à *Kouroukanfouga*. Il revisite la dimension de la variabilité de l'épopée mandingue sur des faits jugés importants dans la diégèse. Il montre comment la réécriture en tant que phénomène de réappropriation est un traitement littéraire qui s'inscrit dans le «faire/autrement».

CHAPITRE I : LE MANDEN : CONTEXTES GEOGRAPHIQUE, SOCIOHISTORIQUE ET DYNAMIQUE DES RELATIONS SOCIETALES

Dans ce chapitre nous allons présenter le Manden dont l'histoire constitue « la sève » qui a nourri les productions littéraires de notre corpus. Dans cette perspective, nous tenterons tout d'abord de décrire son cadre géographique et les conditions socio-historiques qui ont favorisé sa naissance. Ensuite, nous essayerons de revisiter l'architecture de la société mandingue au sein de laquelle se sont développées à travers diverses modalités des relations sociales dynamiques selon des règles adaptées à la culture et aux rapports entre les Maninka.

Introduction

La connaissance préalable de la société mandingue constitue en quelque sorte la première porte d'entrée dans l'univers de l'épopée en tant qu'œuvre patrimoniale de la culture mandingue. En revisitant ces données sociohistoriques et culturelles, nous établirons autant que possible le lien avec l'épopée mandingue. Nous pensons que cela permettra une meilleure connaissance du contexte historique de l'œuvre épique qui se propose précisément de retracer l'histoire du peuple Maninka.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il s'avère important de revenir sur certains aspects de la terminologie utilisée par les africanistes dans le cadre des études mandingues en vue d'adopter des vocables univoques et précis tant les publications sur le Manden présentent une grande confusion relative à la nomination des peuples et des langues. En effet, chaque auteur utilise dans ses travaux un vocabulaire qui lui est propre.

Pour aplanir cette difficulté, nous allons recenser certains mots qui reviendront souvent dans notre thèse et que nous allons définir en vue d'en fixer les contours en tenant compte des orthographes différentes utilisées pour désigner les mêmes réalités.

Mali est le nom d'une entité géopolitique. Selon le contexte ou l'angle dans lequel on se place, ce nom correspond à l'actuelle République du Mali ou à l'empire Manden qui a connu son apogée au XIV è siècle. Toutefois, le nom Mali qui désigne aussi l'hippopotame, animal aquatique, est lié aussi à la légende bien connue de Mali Sadio.

Le mot *Mande* est à l'origine de la formation de plusieurs néologismes, construction parfois savante visant à proposer une désignation commune à l'une des trois branches linguistiques du Niger-Congo (Traoré 2000)[39]. Mande, qui correspond ainsi à une signification culturelle et géopolitique représente l'ensemble formé par la zone sahélienne et celle de la savane dont l'unité culturelle porte le sceau des différents empires hégémoniques : Ghana, Mali, Songhay, Ségou (Traoré 2000)[40]. L'utilisation de ce vocable dans notre travail ne correspond pas à cette acception.

Apparaissant dans certains travaux sous une autre forme orthographique avec un *n* final, le *Manden* désigne le noyau communautaire qui a servi de socle à la conquête du pouvoir par les troupes de Soundjata. Fidèle à la prononciation locale, le Manden semble sur le plan géographique couvrir, de nos jours, la zone comprise entre Bamako (Mali) et Kouroussa (Guinée), laquelle se situe de part et d'autre du fleuve Niger appelé *Joliba*. D'ailleurs, il nous semble tout à fait probant que le mot *Mande* résulte de la dérivation de *Manden.*

Tout comme *Mande*, le terme *Manding* est un néologisme des linguistes comme le souligne Galtier (1980)[41]. En tant que forme francisée de Manding, il sert à désigner un «*sous ensemble des langues Mande (Mande Nord-Ouest) qui*

[39] Karim Traoré, op.cit.
[40] Karim Traoré,ibid.
[41]Galtier Gérard, *Problèmes dialectologiques,et phonographematiques des parlers mandingues*.Thèse de doctorat de troisième cycle de linguistique, Paris, Université de Paris III/ Paris VII, 1980.

ont une grande parenté sur le plan de l'intercompréhension»[42]. En effet, en français, bon nombre d'auteurs comme Djibril Tamsir Niane (1960)[43], Massa Makan Diabaté (1975)[44] emploient mandingue dans une acception similaire.

A la différence de Galtier (1980), nous emploierons *Mandenka, Maninka* comme étant des synonymes car nous pensons comme Traoré « *que les arguments dialectologiques qui fonderaient la distinction sont problématiques»*[45]. Nous allons utiliser dans notre travail *Maninka*, forme en usage en Guinée qui a subi le plus de transformations phoniques.

Selon la tradition, c'est à la suite d'un processus de transformation que *Mandenka* a fini par donner *Maninka*. Par ailleurs on peut poser que *Mandenka* se décompose en *Manden* (nom de lieu) et *ka* (suffixe signifiant habitant de…). Il est donc aisé de conclure que Mandenka et Maninka désignent la même réalité: «les gens du Manden» ou plus exactement «les habitants du Manden ». Nous pensons que cette dernière appellation correspond plus exactement à ce que nous entendons par *Mandenka*. Nous allons l'utiliser dans la traduction de notre corpus oral. Toutefois, il est important de souligner que les ouvrages en français sur le Mandé utilisent souvent le terme malinké pour désigner l'habitant du Manden et sa langue. On observe que certains africanistes s'approprient de plus en plus un tel usage (Ouane 1978, Ly 1979)[46]. Certains Mandéïstes anglophones comme De Moraes Farias 1989[47]par exemple en font usage avec la graphie «Malinke». Nous récusons cette terminologie «Malinké», appellation étrangère qui établit de toute évidence la distinction entre Mandinka et Mandingo dans la tradition anglo-saxonne.

---

[42]Karim Traoré, op.cit. p.47.

[43] Djibril TamsirNiane, op.cit.

[44]Massa Makan Diabaté, op.cit.

[45] Karim Traoré, ibid., p.47.

[46]Adama Ouane, «Quelques données sociolinguistiques sur le Mali». Daniel Barreteau(éd). *Inventaire des études linguistiques sur les pays d'Afrique Noire d'expression française et sur Madagascar*. Paris, CILF, 1978, pp.375-387.

Issiaka Ly, *Language Planning in Mali, a preliminary study*.Dissertation Thesis. Washington, Georgestown University,1979.

[47] Farias PF de Moraes «Pilgrimages ToPagan» Mecca *Mandenka Stories of Origin reported from Mali and Guinea -Conakry* » (Karim Barber & PF de Moreas Farias éds). Discourse and its Disguises.The interpretation of African Oral Textes Center of West African Studies. Birmingham University African Studies Series 1.152-170.

Après cette mise au point terminologique sommaire, nous allons maintenant passer à la présentation générale du Manden.

1.1 Le cadre géographique d'émergence de l'empire mandingue

Les Madenka ou Maninka sont généralement reconnus comme les habitants du pays s'étendant sur toute la vallée supérieure du fleuve Niger dans l'Ouest Africain. On appelle cette zone le Manden, pays qu'on a indifféremment dénommé dans les sources de l'histoire: «*Mell, Malel, Mallé, Melli, Malli, Mandé ou Manding*»[48]. Ces différents noms se sont peu à peu étendus aux terres conquises par les Mansa ou empereurs pour enfin constituer ce qui a été l'un des plus grands Etats du Moyen-Âge africain. Toutefois avant de considérer les hommes et afin de mieux saisir les formes de leur civilisation, il est important de situer tout d'abord le pays dans son cadre naturel. Selon Madina Ly Tall (1977: 37)[49]

> *L'empire du Mali couvrira un territoire immense dont les limites ne nous sont pas encore connues de façon précise. Toutes les sources s'accordent pour reconnaître les dimensions exceptionnelles du Mali et l'hégémonie que ses mansa ont exercée sur toute l'Afrique Occidentale.*

L'auteure soulève ici la question des trous de mémoire et celle plus précise de la méconnaissance des limites exactes du Manden. Toutefois, elle fait état de l'accord de toutes les sources sur deux éléments : l'étendue géographique de l'empire du Mali et son hégémonie sur l'Afrique Occidentale en général. Ce qui suppose que les limites géographiques que l'on retrouve dans la littérature historique ne sont que de simples indications. Dès lors, il apparaît bien difficile de

[48]Madina Ly Tall, *L'empire du Mali*, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Editions Africaines, 1977, p.37.
[49]Ibid., p.41.

déterminer avec exactitude les limites du Manden question insoluble qui a préoccupé de nombreux chercheurs. A propos de l' « Etat Manden » reconstruit par Soundjata, Djibril Tamsir Niane (1959: 6-56)[50]indique quelques paramètres qui servent de repères aux Maninka pour délimiter leur territoire.

> *Le Malinké limite géographiquement le Manding par la présence d'un arbuste. En effet un dicton malinké dit « Là où s'arrête le* ***so****, là s'arrête le Manding », ce qui est l'équivalent du proverbe relevé par P. Viguier et qui dit « Là où apparaît le karité, commence le Soudan ». Le* ***so****, arbuste caractéristique de la savane, voisine avec le Karité. Ce dicton populaire explique que l'armée de Soundjata a guerroyé jusqu'aux régions limites du so ou du karité.*

L'auteur explique que les dernières plantes de *so* (*isoberlina doka*) ou du karité (*vitellaria pardoxa*) servent au Maninka pour fixer les limites de son pays. A en croire le même auteur, c'est *«grâce aux conquêtes de ce prince, le pouvoir des Mandingues allait s'étendre sur presque toute l'Afrique Occidentale, de la forêt au désert, de l'océan jusqu'à l'est du Niger*» (Djibril Tamsir Niane 1959: 6-56)[51].Ce qui revient à dire que le Manden a connu une extension sous le règne de ses souverains. Ainsi, couvre-t-il une importante superficie même si les limites exactes de celle-ci paraissent imprécises. La flexibilité des frontières entre royaumes à cette époque nous amène à admettre l'existence de frontières établies par des ressources naturelles.

En nous référant à l'espace géographique originel (de tradition), on peut se permettre d'affirmer que la province qui a servi de noyau dans la formation de l'Empire du Mali à ses débuts, pouvant être considérée ainsi comme la patrie initiale du peuple maninka se situe à cheval sur le Haut-Niger de Bamako et Siguiri. Selon Camara (1977-1978 : 9)[52]:

> *Les limites orientales et occidentales sont construites approximativement par les méridiens de Kangaré et de Mourgoula. Les mines d'or de Bouré sont comprises à l'intérieur. Mais ces placers se trouvent aujourd'hui*

[50]Djibril Tamsir Niane,«Recherches sur l'Empire du Mali au Moyen Âge», *Recherches africaines*. No. 1, janvier 1959, p. 6-56..
[51] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.6-56.
[52]Seydou Camara, *Le Manden des origines à Sunjata*, Mémoire de fin d'études, Ecole Normale Supérieure de Bamako, DER Histoire et Géographie, 1977-1978, p.9.

divisés en deux parties (espaces frontaliers), issues du découpage colonial et séparant la République de Guinée de celle du Mali.

A l'Est tout comme à l'Ouest, en maintenant les mines d'or de Bouré au centre, les méridiens de Kangaré et de Mourgoula servent à fixer les limites du Manden. Par le fait colonial, ces mines se situent aujourd'hui de part et d'autre des frontalières de la Guinée et du Mali. En nous référant aux travaux de mémoire de Diplôme d'Etudes Supérieures de Seydou Camara (1977-1978), il apparaît que du point de vue géographique, le territoire du Manden est dominé par de nombreux monts de grès horizontaux et aux faciès tabulaires dont le type dominant offre un relief à 2 ou 3 étages au sommet à peu près horizontal. Presquetous ces massifs montagneux présentent à peu près la même altitude d'environ 600 mètres.

Dans cet ensemble, le Haut Sénégal-Niger se présente sous l'aspect d'une grande plaine montante qui s'élève doucement depuis Kita au Nord jusqu'à la dorsale méridionale avec quelques sommets rocheux tels que le Kita Kourou, le Niagassola Kourou, qui ne dépassent guère 700 mètres d'altitude. Entre Kouroussa et Kankan, quelques collines interrompent la vie du plateau Mandingue au Sud-Ouest. Seul le Fouta Djalon, situé au Sud du plateau Mandingue peut être qualifié de région montagneuse quiprésente des blocs de grès réuniformes au niveau des bas-fonds et des plaines. Mais ces blocs ne constituent pas un obstacle infranchissable puisque la montagne est largement ouverte vers le Nord-Est.

Les rides montagneuses du Fouta Djalon se succèdent du Nord au Sud en une suite de bouleversements que découpent les cours d'eau séparés par de vastes plateaux latéritiques. A l'Ouest le plateau Mandingue qui est latéritique, comporte des apparitions de grés à partir de Koulikoro. Son point culminant *Gontoukorokourou* ou colline de la forêt aux singes s'élève à 806 mètres. Il comporte le *Gangaran Kourou* entre Kita et Toukoto (715 m), le *Kita Kourou* (606 mètres), gigantesque table de grès à peu près circulaire, fissurée et perméable.

1.1.1Climat et écologie : deux facteurs de peuplement du Manden

Le Manden bénéficie à la fois du climat tropical subguinéen et celui de type soudanais, il en résulte qu'à l'extrême Sud la température moyenne dépasse rarement 28° tandis qu'à l'extrême Nord, elle varie entre 30° et 35°. Essentiellement continentale, le Manden ne semble pas subir d'influence climatique d'ailleurs. En revanche, il connaît une alternance régulière de deux saisons au cours de l'année.

Durant les mois qui correspondent à l'hiver dans les pays européens, souffle l'harmattan qui est un vent sec et froid. Au cours de cette période, les matins sont souvent brumeux et le long des cours d'eau, le brouillard couvre la nature jusqu'au coucher du soleil. Avec l'arrivée des pluies, au mois de Juin, la chaleur s'adoucit. Les pluies régulières en cette saison débutent plus tôt dans le Sud où les fleuves prennent leurs sources au nord.

Quant à la végétation qui est liée au climat, elle devient plus riche et plus importante à mesure qu'on progresse vers le Sud. Le Manden est situé dans sa partie Nord dans la zone soudannienne, et dans sa partie Sud dans la zone subguinéenne. Ces deux régions sont identifiées grâce aux arbres formant des futaies qui y apparaissent souvent sous forme de bosquet. Dans le Sud, l'épaisseur de galeries forestières varie considérablement depuis le simple rideau jusqu'à la masse de verdure qui occupe le fonds de certaines vallées.

Au Nord, le tapis herbacé de la savane Soudanienne est constitué de graminées hautes ou *androgogonées* dont le plus typique est le Kékal ou *andropogon gay anus*, le lolen ou *impératacylindrica* dans les bas-fonds. Le baobab ou *andosoniadigitata* et le fromager ou *eriodendronanfractuosum* dominent les herbes buissonnantes de la savane tandis que le néré ou *parkiabiglobosa*, le linké ou *afzéliaafricana*, le caïlcédrat ou *kayasénégalensis* et le karité ou *by tyrospermumparkii* forment une couverture végétale qui rappelle la forêt. Dans ces forêts galeries, on trouve entre autres arbres: le palmier à huile ou *euloeisguinéensé,* le sébé ou *borassus flabelifer* etc…

A côté des zones fertiles cultivables, on distingue les plateaux couverts de latérite infertile ou *bowé*. Les vastes plateaux herbeux et les vallées toujours vertes du Fouta Djalon, qui se situent à la limite de la savane boisée sont présentés comme une région propice à l'élevage du bétail. Toutefois de nos jours avec les défrichements des agriculteurs ainsi que les feux de brousse agissent négativement sur la forêt qui couvrait jadis les pentes et les sommets.

La faune mandingue est particulièrement fournie en espèces animales. En effet, le Manden est le pays des antilopes, des singes, des lions, des buffles, des éléphants, des phacochères et des hippopotames. Cette richesse de la faune semble avoir favorisé le développement dela chasse et l'émergence du corps de métier des chasseurs au Mande. Soundjata, le héros épique fut un grand chasseur ou un *sinbon*. Dans son ouvrage, Djibril Tamsir Niane (1960: 53)[53] rapporte les exploits de chasse du héros qui tua dix éléphants qu'il fit cadeau aux sorcières chargées de lui ôter la vie.

1.1.2. Le Manden: hydrographie

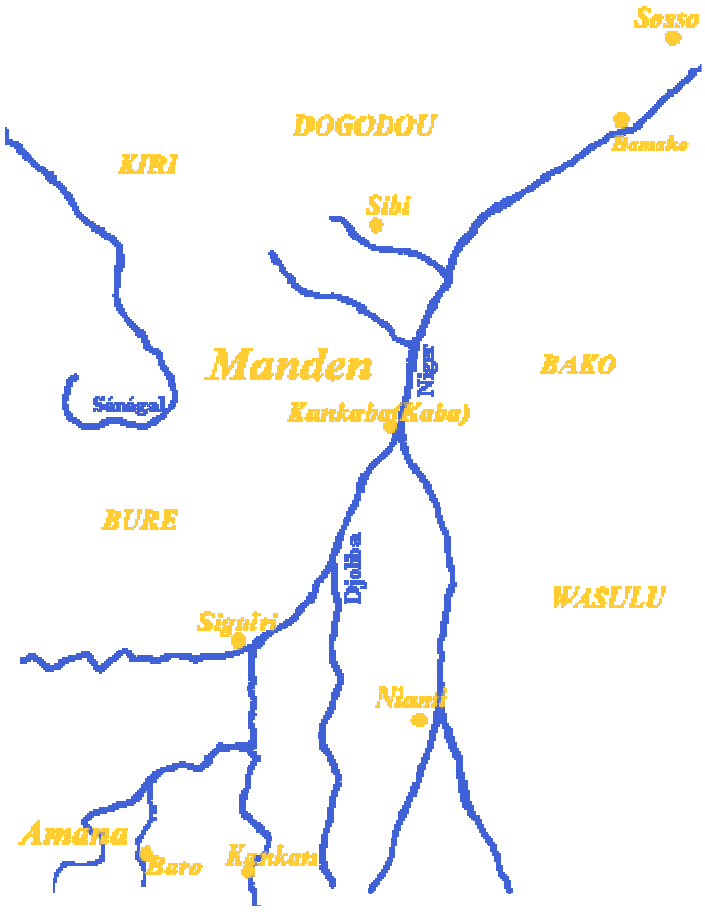
Les bassins du Sénégal et du Niger qui comprenait d'une part les plateaux mandingues arrosés par le Baoulé et le Bafing d'autre part la vallée du Niger, ont joué un rôle déterminant dans la vie et l'histoire du Manden. L'espace de l'empire mandingue s'étend depuis l'actuel emplacement de Bamako jusqu'à Kouroussa, depuis le WoyoWayanko jusqu'au Niandan. Le Sénégal et le Niger sont deux fleuves qui prennent leur source dans les massifs montagneux du Fouta Djalon, principal centre de dispersion des eaux pour l'ouest soudanais.

De nombreux affluents se signalent au loin par la ligne sombre des galeries forestières, qui bordent les derniers vestiges de la forêt, que la hache du paysan et le feu des chasseurs ont fait disparaître. Le bassin du Sénégal est formé par le

[53]DjibrilTamsir Niane, op.cit., p.53.

Bafing et le Bakoye qui traversent le Fouta du Sud au Nord. Quant au Niger, il traverse les principaux plateaux herbeux du Manden dans son cours par de nombreux affluents dont le Niandan et le Tinkisso sur la rive gauche, le Milo, le Sankarani sur la rive droite. A Kouroussa, il a l'allure d'un grand fleuve. Sa vallée est périodiquement couverte de rizières, de potagers plantés de niébés, d'aubergine, de concombres et d'oignon. Tout au long de ces cours d'eau, les villages se succèdent en ordre, juchés sur des talus jamais inondés. Plus au Sud, le Haut-Sankarani et ses affluents constituent des limites extrêmes du Manden, pays de la savane claire. Ces fleuves occupent une place importante dans le récit de l'épopée mandingue.

Nous reproduisons ici la carte de l'espace géographique du Manden vers le XIIè siècle avec son réseau hydrographique.



Djibril Tamsir Niane, Histoire générale de l'Afrique, Volume 4, p.103.

Après avoir esquissé sommairement les aspects géographiques du cadre naturel dans lequel vivent les Maninka, nous allons maintenant présenter le contexte sociohistorique de la constitution de l'empire Manden.

1.2 Le contexte sociohistorique de la constitution de l'Etat du Manden

Pour décliner ce contexte, nous allons nous appuyer sur les travaux d'auteurs dont notamment ceux de Djibril Tamsir Niane (1959), Fabouré Camara (1974-1975), Madina Ly Tall(1977), et Camara (1977-1978). Malgré cette littérature très abondante, on peut observer que d'une manière générale, les difficultés émergent dès que l'on se propose de remonter les origines des Maninka. Cette impasse historique est commune à la plupart des peuples de l'Afrique noire. En effet, l'histoire des mouvements de populations africaines n'étant pas fixée par l'écriture, il est mal aisé de parler de population autochtone surtout que le contact de populations de tout bord a favorisé le brassage ethnique.

Pour tenter d'expliquer le contexte de la mise en place des populations mandingues, plusieurs chercheurs s'inspirent et / ou se nourrissent des résultats de travaux d'auteurs arabes principalement des géographes. Cette piste qui s'appuie sur les sources exogènes reçoit la caution scientifique de nombreux auteurs dont Madina Ly Tall (1977:11)[54]qui écrit: *«Les écrits des géographes arabes restent la source la plus importante pour la connaissance de l'histoire de la partie soudanaise de l'Afrique Occidentale au Moyen âge».* On observe que cette auteure soutient sans réserve les documents publiés par les géographes arabes à qui on doit les premières publications sur le Manden. Sur la base de ces informations, on peut donc admettre que le Manden est une région de très ancienne occupation humaine. Vincent Monteil (1966: 26)[55]apporte des éclaircissements sur les événements qui ont précédé la mise en place des peuples mandingues lorsqu'il indique qu'«*après la destruction de Ghana par le chef des Almoravides, Abu Bakr Ben Omar, les peuples noirs qui l'habitaient se dispersèrent vers l'Ouest*».On observe que l'auteur indique en filigrane l'idée de migration d'où la nécessité de nous attarder sur cette question pour décrire le flux migratoire et apporter des informations sur son apport dans le peuplement du Manden.

[54]Madina Ly Tall, op.cit, p.11.
[55] Vincent Monteil, *Esquisses sénégalaises*, -B IFAN n° XXIème, Dakar, 1966, p. 26.

Le pays de Wagadu a été le berceau de plusieurs peuples d'Afrique de l'ouest qui se désignent pour la plupart comme des Sarakolé de souche à l'image des Maninka. Selon les traditions du Dioma[56], les Kaloko ou Kakoro constitueraient le plus vieux peuple de l'Afrique Occidentale et seraient les premiers occupants du Wagadu où a vu le jour l'empire du Ghana. A la décadence de cet Etat, la famine, les épidémies, les révoltes d'esclaves et des guerres qui s'installèrent, provoquèrent au cours des siècles des migrations de populations vers le Sud. Selon Camara (1977-1978: 17)[57]«*cet exode fut lent et progressif et il s'effectua en plusieurs vagues successives*». C'est ainsi que des groupes de populations composés notamment des Kaloko désertèrent Wagadu pour le Manden où ils devinrent Maninka. Tout au long de leur pérégrination, certains groupes de ce flot migratoire s'installèrent ailleurs. La population, qui resta àWagadu, conserva le nom initial de Kaloko.

Bien plus tard l'opulence de l'empire du Ghana et les pratiques animistes lui valurent les convoitises de ses voisins musulmans. Dès 1042, des Berbères convertis à l'islam, appelés les Almoravides, entreprirent la conquête du Wagadu. La ville d'Aoudagost fut ainsi prise en 1057, puis Koumbi Saleh en 1076 mais reprise en 1087.Cependant, le Wagadu se trouva très affaibli par cette guerre de résistance et alors débuta son déclin par un démembrement progressif. Les populations de l'empire qui étaient hostiles à l'islam imposé par la force émigrèrent vers le Sud ou l'Est. L'Etat se dépeupla et ses armées se trouvèrent donc moins puissantes (Camara 1977-1978), Ainsi, des royaumes tels que ceux du Manden prirent-ils la liberté de se détacher de l'empire du Ghana, une situation qui accentua son morcellement.

A Wandan, les chasseurs installèrent un peu partout des campements qui donnèrent plus tard naissance à des villages. La tradition raconte que l'ancêtre des Camara fut le premier occupant du Manden naissant. Malgré l'incertitude des informations transmises par les traditions orales, la plupart des griots semblent

[56]Cette localité se trouve dans la préfecture de Siguiri, en République de Guinée. Avec l'absence de l'écriture, les traditionalistes de Dioma, comme dans bien d'autres lieux au Manden, constituent des sources orales de référence pour la reconstitution de l'histoire.

[57] Seydou Camara, op.cit., p.17.

s'accorder sur ce point. Karamo Adama Diabaté[58] s'est fait l'écho dans l'extrait suivant:

Min tɔgɔ ye ko:
Mansa Kiran.
Ole fɔlɔfɔlɔselen wula o dɔ bɛɛɲa.
Mansa Kiran le fɔlɔselen Wandan Wula dɔ bɛɛɲa
Naamu!
Tarikunɔ a fɔ oledɔ
Mansa Kiran o oleye Kamaralu Bemba kɛ di.
Tarikukan o le dɔ,
Ko Manden dugukolokan,
Ko Kamara lelu fɔlɔselen Manden dugukolokan bɛɛɲa.
Ko Kamara le Manden dugukolotigi di.
Kamara le Manden duguren di.
Kamara le Manden mansa fɔlɔ di.

Celui qui s'appelait
Mansa Kiran.
Fut le tout premier qui arriva dans cette brousse avant tout le monde.
C'est Mansa Kiran l'ancêtre des Camara.
Qui arriva le premier à Wanda Wula avant tout le monde.
- Oui
L'histoire dit pour cela,
Que sur la terre du Manden,
Que les Camara furent les premiers sur la terre du Manden avant tout le monde,
Que les Camara furent les propriétaires de la terre au Manden,
Les Camara furent les autochtones au Manden,
Les Camara furent les premiers chefs au Manden.

Partout au Manden, les Camara furent considérés comme les propriétaires de la terre. Les autres familles qui suivirent leurs traces s'approvisionnèrent en braises du feu de bois chez eux pour allumer leur foyer. Depuis, les Maninka et les autres émigrants formèrent une seule communauté avec ses diverses composantes. A ce propos, Djibril Tamsir Niane (2010:141)[59]indique que « *Le peuple Mandenka*

[58] Griot traditionaliste, orateur de la version orale recueillie par nous.
[59] Djibril Tamsir Niane, «Le Mali et la deuxième expansion Manding », *Histoire Générale de l'Afrique* IV, Paris, UNESCO, 2010, p.141.

comprend plusieurs groupes et sous-groupes dispersés dans toute la zone soudano sahélienne de l'Atlantique à l'Aïr avec de profondes incursions dans les forêts du Golfe de Benin ».

De toutes ces considérations, on comprend que le peuple mandenka, composé de plusieurs groupes sociaux, occupe le vaste espace formé quasiment par toute la zone soudano-sahélienne. Les sources historiques dont notamment les travaux de recherche de Djibril Tamsir Niane (2010) [60] confirment la thèse des traditionnalistes selon laquelle les populations partirent de Wagadou pour le Manden. Des griots et généalogistes tel que Karamo Adama Diabaté expliquent par la devise des clans maninka[61] que les familles qui ont émigré du Wagadou pour le Manden étaient au nombre de trente réparties en cinq (5) familles nobles, cinq (5) familles de marabouts, quatre (4) familles de gens de castes, seize (16) familles d'hommes libres. De même qu'une telle distinction honorifique semble trouver son origine dans la résistance des Maninka face au royaume Soso dirigé par Soumaoro Kanté, elle révèle subséquemment l'existence d'une stratification sociale dans la communauté mandingue.

1.2.1. La stratification sociale au Manden

Tout comme la plupart des peuples, la communauté mandingue est très hiérarchisée, sa stratification sociale repose sur des différences entre les personnes de rang, les hommes libres et les castes professionnelles. Apparemment, la description de cette division dans la société mandingue est identique à celle que l'on perçoit dans la remarque de Xavier Roze[62] qui voit dans la stratification sociale « *un ensemble de position et de strates hiérarchiquement disposées en*

[60] Pour l'histoire du Manden, Djibril Tamsir Niane est un spécialiste dont les travaux font autorité.

[61] D'après la tradition, le peuple Maninka était composé d'un certain nombre de clans dont les principaux étaient des Traoré, des Camara, des Konaté ou Keïta, Doumbouya et des Condé repartis dans les différentes provinces du pays. Chacun de ces clans restait très attaché à sa patrie, tous étaient puissants et se redoutaient les uns les autres. Dans le territoire exigu et montagneux du vieux Manden, les clans formaient des communautés villageoises avec une délimitation en des zones d'influence par clan composé de descendants patrilinéaires directs du même ancêtre. La division en clans et en lignages qui se perpétue aujourd'hui encore en des liens d'alliance, d'assistance et de cousinage sont ressortis comme la base des relations inter-claniques et inter villageoises. Les clans se différencient par leur *jamu* ou nom patronymique.

[62] Xavier Roze, « stratification sociale », encyclopaea universalis [en ligne] consulté le 03 Novembre 2014, URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/stratification-sociale/

fonction de la distribution du pouvoir, de la richesse, des privilèges et du prestige ». Cette organisation sociale du Manden constitue une porte d'entrée dans le monde de l'épopée car toute la composition narrative se joue à travers la mobilisation des différentes composantes sociales, qui occupent un statut et assument des actions épiques conformes à leur rang de naissance.

En effet, comme nous l'avons précédemment mentionné, au début de son histoire, la société maninka était subdivisée en différentes catégories sociales : les aristocrates, qui exerçaient le pouvoir, élaboraient la tactique et dirigeaient la guerre, alors que les agriculteurs mettaient en valeur la terre, les commerçants, eux pratiquaient le négoce, enfin il y avait les artisans, comme les professionnels du bois, de la poterie, les forgerons et les griots, conservateurs des traditions historiques, littéraires orales et artistiques.

D'après la tradition, lorsque les premiers émigrants venus du Ghana arrivèrent au Manden, ils y trouvèrent des populations autochtones vivant principalement de la chasse, ils leur livrèrent la guerre et s'imposèrent à eux. C'est alors que les uns prirent le contrôle du pouvoir politique et les autres le pouvoir religieux. Mais comme les Maninka aiment le dire « *le miel du pouvoir* » s'étant avéré incompatible avec le *« couteau de sacrifice »* des conflits éclatèrent entre l'ordre temporel et l'ordre spirituel. Ainsi, même après l'établissement des alliances entre les différents groupes, ceux qui s'imposèrent par la force occupèrent le sommet de la hiérarchie sociale. Il résulta de la confrontation, l'émergence de trois grandes catégories sociales à savoir les *horons* (personnes de sang ou nobles), les *nyamakala* (les gens des castes) et les *jons* (les esclaves) réparties selon leur fonction dans une double stratification sur la base sociale et sur la base religieuse. Les hommes libres et les gens de caste appartinrent à la base sociale tandis que les marabouts et les prêtres furent du domaine religieux. Nous allons maintenant présenter sommairement ces deux types de stratification.

1.2.2 Les deux types de stratification

- La stratification à base sociale

Elle est constituée de deux principaux groupes: les *horons* (personnes de naissance) et les *nyamakala* (gens des castes). En nous appuyant principalement sur les travaux de Camara (1977-78)[63], nous allons décrire ces groupes.

- Les *horons* comprennent les quatre clans princiers- *masa si kɛnani* - issus des quatre hommes descendants de roi dont notamment : Koulibaly, Douno ou Soumano ou Danhon, Konaté et Kéita. Même si la destinée de l'Empire est revenue aux Kéita, les autres clans alliés sont aussi considérés comme des aristocrates. Ainsi, ces clans occupent-ils une place importante dans la hiérarchie sociale de la communauté mandingue.

Selon cet auteur (1977-78), cette première catégorie sociale comprend les guerriers qui forment l'ossature de l'armée avec ses seize corps d'archers, seize clans qui ont accepté d'enfiler l'équipement de guerre. La devise de ces guerriers se décline dans la formule suivante: « *vaincre ou mourir pour défendre la patrie occupée* ». En application de cette devise, les guerriers et / ou les porteurs de carquois sont devenus les esclaves de la parole donnée. Ces derniers sont issus des familles qui ont pour noms: Traoré, Condé, Camara, Kourouma, Kamissoko, Magassouba, Diawara, Sako, Fofana, Koïta, Dansouba, Diaby, Diallo, Diakité, Sidibé et Sangaré. Toutefois, il ne faut pas occulter la présence des étrangers - *lolan nu*- pour la raison bien simple que le Maninka qui est toujours bienveillant envers son hôte associe celui-ci à ses activités.Cette hospitalité de la culture mandingue trouve son fondement dans la formule suivante : *i bɔ le i bara i na le i bara*.qui signifie « *tu viens de chez toi, tu arrives chez toi*». Ce code de conduite morale bien connue chez les Maninka est repris en écho dans l'extrait suivant de la version de KaramoAdama Diabaté, qui est un discours de bienvenue que le roi Bori Mansa a adressé à Dabi Macalou et Bonbodon Madou Fofana.

[63] Seydou Camara,op.cit.

Yan ye Manden ne di.
An tɛ nabaga la kasila.
I nada ɲa o ɲa ma,
I nale ibada le.
An tɛ nabaga la kasila.

Ici c'est le Manden.
Nous ne faisons aucun mal à l'étranger.
Quelle que soit ta manière d'arriver,
Tu es venu chez toi.
Nous ne faisons pas de mal à l'étranger.

Le Manden est un pays hospitalier où on traite l'hôte avec beaucoup d'égards en entourant celui-ci de tout le respect en fonction de son rang social

- Les *nyamakala* constituent une classe d'artistes professionnels assez influente dans la région du Manden et un peu partout dans les anciens Etats précoloniaux en Afrique de l'Ouest. Le fait que le vocable *nyamakala* soit attaché à deux langues : Maninka et Toucouleur, a donné lieu à de nombreuses controverses au plan étymologique. En effet, Ibrahima Kaké[64] décompose le mot en *nyama* ou roseau et *kala* ou brin. Ainsi, *nyamakala* serait un brin de paille ou un objet en appui à la parole. Django Cissé (1970)[65] partage cet avis en s'inscrivant dans la même perspective. Quant à Bokar N'Diaye[66], il se révèle plus nuancé lorsqu'il aborde *nyamakala* à partir de la langue Toucouleur. Selon cet auteur, en Toucouleur *nyama* signifie qui mange et *kala* ferait référence aux griots qui quémandent auprès de tout le monde. Chez les Bambara, le même terme *nyama* correspond à fumier ou ordure et *kala*, brin.

Nous considérons que le *nyamakala* est l'homme qui peut chasser le *nyama*[67] ou le maléfice à l'aide d'une baguette qu'il tient dans la main par le manche ou *kala*.A propos des gens de caste, on reconnaît « *le rôle crucial qu'ils jouent dans la formation et la stabilisation de la vie sociale, politique et économique*

[64]Ibrahima Kaké, *intervention au colloque d'études mandingues*, Londres.
[65] Django Cissé, *Structures des Malinké de Kita*, Bamako, Editions populaires du Mali, 1970.
[66]Bokar N'Diaye, *Les castes au Mali*, Paris, Présence africaine, collection Hier, 1970.
[67] Le *nyama* : le maléfice ou force vengeresse et *kala* : immunise par le fait de tenir par la manche. Signifierait autrement : qui ne peut être atteint par le *nyama.*

duMande » (Conrad 1995 :1)[68]. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, si un *nyamakala* pris isolément jouit d'un prestige immense car individuellement il peut être reconnu et vénéré pour son talent, en groupe, cet artiste est toujours présenté comme appartenant à une basse classe sociale. Cependant Conrad (1995) précise que de leur côté, les *nyamakala* ne perçoivent pas leur situation sociale de la même manière. Ceux-ci désapprouvent la simplicité et la légèreté qui poussent certaines personnes à mesurer le poids de leurs responsabilités sociales à l'aune de leur position sociale. Aussi préfèrent-ils insister sur le fait que les *hɔron* leur sont énormément redevables pour leur compétence. Par conséquent, ce qu'ils reçoivent ne représente qu'une infime redevance due à leur expertise.

Ainsi, même s'ils sont assimilés à une classe inférieure, il serait réducteur d'appréhender la classe sociale des *nyamakala* sur la base de stéréotypes qui relèvent plutôt d'une dynamique interne. En effet, le système de caste, au lieu d'être constitué de groupes hiérarchiquement classifiés, devrait en réalité être appréhendé comme un ensemble de groupes différenciés par leur capacité supposée innée.

Ainsi qu'on le voit, les nobles ont le pouvoir de décision et les griots le pouvoir de la parole. La conjonction de ces deux pouvoirs détermine l'univers social composé d'un vaste réseau de relations où se tissent connivence et complémentarité entre les uns et les autres.

Les *nyamakala* vivent sous la houlette des familles aristocratiques dont ils reçoivent des présents en guise de récompense pour leur talent et à qui ils sont socialement rattachés. Comme nous l'avons précédemment indiqué, les *nyamakala* se répartissent entre « *quatre groupes endogames et dépositaires de connaissances qu'ils ne livrent que dans le cadre d'une initiation précise* » (Camara 1986:15)[69]. Ils sont chargés de modeler, voire d'orienter la personnalité de leurs compatriotes par l'usage majestueux et habile qu'ils font des différentes objets et force que sont : le fer, le cuir et la parole. Le groupe se compose des forgerons *numu*,des griots et griottes *jeli*, des cordonniers *garanke* et des mendiants *fina*.

[68]David Conrad, & B.-E Frank,. *Status and Identity in West-Africa: Nyamakalaw of Mande*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1995. p.1.

[69] Seydou Camara, *Conservation et transmission des traditions orales au Manden : le centre de Kela et sa place dans la reconstitution de l'histoire ancienne des Mandenka*. Paris, EHESS, Mémoire de DEA, 1986 p.15.

Ces *nyamakala* qu'on nomme au Manden par l'expression-*ɲaranani* - «les quatre talentueux» sont redoutés et ne peuvent être réduits au servage encore moins à la captivité. En plus de cette immunité définie par leurs statuts, les autres classes sociales doivent les ménager en les gratifiant de cadeaux de tous ordres pour leur subsistance. En retour, le groupe des *nyamakala* éduque et défend certaines valeurs. En effet, selon Amadou Hampaté Ba (1992:522)[70]:

> *Chaque fonction correspondait à une voie initiatique spécifique. Pour conserver leur pureté, ces groupes constituèrent par l'endogamie et certains interdits sexuels, des ensembles héréditaires fermés. Ici, il n'y a pas cette notion d'intouchabilité ou d'infériorité que certains manifestent actuellement à leur égard.*

Comme on le voit, l'endogamie est un moyen qui permet aux *nyamakala* d'empêcher toute autre catégorie sociale de jouir de leur héritage. Les questions de leur infériorité ont été quasiment exclues. En des circonstances exceptionnelles, par exemple, il était reconnu aux *nyamakala* le pouvoir de parler ou d'agir en toute liberté sans encourir de risques. A cet égard, ils étaient les seuls à détenir le pouvoir de dompter le *nyama* (esprit maléfique) ; ainsi, potentiellement incarnent-ils les vertus d'être intercesseurs entre les Dieux et les hommes.

Selon leurs activités, les *nyamakala* se subdivisent à leur tour en quatre (4) sous-groupements que nous allons présenter.

Selon les traditions et croyances au Manden**,** les *numus* sont considérés comme les fils aînés du monde c'est-à-dire les premiers hommes créés par Dieu pour s'occuper de la profession du bois et des métaux. Comme le souligne Camara (1986: 16), cela est « *révélateur de leur importance dans la société car ayant le monopole du travail du bois et des métaux*[71]».En conséquence, la société est tributaire de leurs activités professionnelles car au-delà de leurs qualités manuelles, ils incarnent aussi les divinités,qu'ils matérialisent sous forme de statuettes ou de masques.En temps de guerre, c'est toujours les *numus* qui venaient à la rescousse en fournissant les armes de combat à leurs aux forces

[70] Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul: mémoires,* Paris, Actes Sud, 1992, p. 522.
[71] Seydou Camara, op.cit., p.16.

armées : arcs, lances, flèches et les boucliers. D'après Camara (1986:16)[72], les *numu* sont aussi surnommés *bobo* c'est- à-dire la caste muette parce que contrairement aux griots, ils ne prennent pas la parole à toutes les occasions. En effet, c'est plutôt au sein des sociétés d'initiation qu'ils pratiquent l'art oratoire contrairement aux *jeli* qui en sont exclus parce que trop bavards et indiscrets et aussi parce que assimilés aux femmes (par les *numu*).

Sans doute est-il important de préciser que les *jéli* et les *numus* constituent deux catégories sociales castées qui se distinguent selon les modalités et les contextes de profération de la parole. Les pouvoirs magiques que détiennent les *numus* font d'eux des êtres pour qui les forces surnaturelles n'ont aucun secret. Dans le vaste éventail de ses attributions, le *numu* est le guérisseur chargé des opérations de circoncision des jeunes garçons tandis que son épouse assure l'excision des jeunes filles et le métier de la poterie. En outre, il revient au doyen des forgerons de diriger les sociétés d'initiation magico-religieuses comme le *koma*, par exemple. Par ailleurs, étant les seuls initiés aux secrets techniques, les *numu* sont les spécialistes de l'extraction de l'or et du travail des métaux. En plus, ils assurent la fabrication des masques, la garde des bois sacrés et des autres lieux de culte. Ils répondent aux noms de famille : Camara, Kourouma, Doumbouya, Bakayoko, Sinayoko et Kantè.

Comme nous venons de le mentionner, les forgerons ont joué un rôle primordial dans la société maninka. Dans *l'épopée mandingue*, Djibril Tamsir Niane (1960: 45)[73] présente le personnage du forgeron comme un devin dans l'extrait suivant: « *Le maître des forges, Farakourou, était le fils du vieux Nounfaïrî ; c'était un devin comme son père. Il y avait dans ses ateliers une énorme barre de fer fabriquée par son père Noun Faïri, tout le monde se demandait à quel usage on destinait cette barre ».*

Comme on le voit, le maître des forges- Farakourou- a hérité du pouvoir divinatoire. Entre autre, il savait à quoi servirait la barre de fer fabriquée par son père. On saura plus tard que c'est grâce à cet outil que Soundjata se tiendra debout sur ses pieds et parviendra à marcher. Mais le rôle du forgeron ne se limite pas -aux travaux de fabrication d'objet et / ou d'outils d'usage quotidien. En effet,

[72] Seydou Camara,op.cit.., p.16.
[73] Djibril TamsirNiane, op.cit., p.45.

selon la tradition, pour ce qui concerne l'exercice des rites pour la maîtrise du rythme de la pluie, le forgeron et son enclume jouent un rôle prépondérant. Celui-ci dispose d'un pouvoir mythique tenu secret qui peut soit empêcher la survenue de la pluie ou l'annoncer à travers le battement rituel de l'enclume.

Les griots, quant à eux, sont les « traditions archives »[74]. Des personnages analogues existent dans la Grèce archaïque où ils sont appelés : aèdes. Marcel Détienne (1967)[75] présente ces derniers comme les détenteurs d'un privilège inséparable de leur rôle intentionnel. Pour l'auteur, tout comme le devin et le roi de justice, les aèdes appartiennent à la classe des « *diseurs de vérité* ».Si les griots sont passés maîtres dans l'art de parler, il faut toutefois souligner que la pratique de la parole est un travail assez redoutable comme le mentionne Massa Makan Diabaté (1970)[76]en ces termes:*« Parler est art difficile, le tout est de savoir le poids des mots. Et qui ne sait les tailler, les arrondir, doit s'en remettre à un griot, car dans l'héritage du Manden, c'est au griot qu'appartient la parole»*.

Etant donné que l'art oratoire est un exercice redoutable, il revient donc au griot qui incarne les talents méritoires de l'exercice de la parole, d'en assurer le monopole. Ce qui suppose que parler requiert un modelage et / ou remodelage de l'expression verbale. En raison de la place importante qu'ils occupent dans la composition et la profération de l'épopée mandingue, nous consacrerons au chapitre 5 une présentation sommaire aux griots.

A l'image de toutes les sociétés humaines d'ailleurs, au Manden, la parole et la voix humaine sont un pouvoir pour celui qui en a la maîtrise, mais cette compétence n'est pas donnée à n'importe qui. Les griots, catégorie sociale, qui cultive l'art de la parole répondent aux patronymes suivants: Kouyatè, Kamisoko, Jabatè, Soumano. En complément, l'énumération peut s'ouvrir aux Diawara, Condé, Macalu, Danté, Danwo, Sako (griot des marabouts qui chante les versets du coran). Au sujet des lieux d'établissement des griots dans le Manden, Djibril Tamsir Niane (1960)[77] précise dans l'avant-propos de *l'épopée mandingue* :

[74] Nous empruntons cette appellation à l'Historien guinéen Djibril Tamsir Niane.
[75] Marcel Détienne, *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, François Maspero, 1967.
[76] Massa Makan Diabaté, *le Lion à l'arc*, Bamako, Editions populaires, 1970, introduction.
[77] Djibril TamsirNiane, op.cit., Avant- propos

> *En général dans chaque village du Vieux Manding il y a une famille de griot traditionnaliste qui détient la tradition historique et l'enseigne ; plus généralement on trouve un village de traditionalistes par province, ainsi: Fadama pour le Hamana (Kouroussa Guinée), Djéla (Dioma, Siguiri), Keyla (Soudan-actuel Mali) etc.…* (1960: avant-propos)

On s'aperçoit que les foyers d'installation des griots se situent au Mali et en Guinée. Les indications ainsi déclinées sont des pistes qui orienteront notre réflexion au chapitre 5 sur la présentation des écoles mandingues de formation à l'art oratoire. A l'image du griot spécialiste de la parole et gardien de l'histoire et / ou de la mémoire collective, un autre groupe s'est spécialisé dans la profession du cuir : ce sont les g*aranke* qui jouent un rôle important dans la société mandingue. Il convient d'interroger l'héritage culturel pour cerner l'identité de ces personnages qu'on nomme traditionnellement les travailleurs du cuir. Outre les besoins vestimentaires et spécifiquement les chaussures, les cordonniers fabriquaient les selles pour la cavalerie de l'armée mandingue.

Dans son article, Frank (1995)[78] affirme que le sens d'entreprise des *garanke* leur permet spécialement d'étendre leur champ d'action au-delà des régions mandingues en développant de nouveaux marchés. Ceci est une garantie pour eux de trouver de nouveaux clients grâce à leur talent. Cependant, les *garanke* accordent un point d'honneur à marquer leur différence d'origine d'avec celle des divers *jatigi* ou tuteurs fussent-ils du Manden ou non. Ce comportement donne l'impression que les *garanke* ont un sens élevé des valeurs ancestrales liées à la profession. Même les barrières ethniques ne parviennent pas à briser cet ancrage culturel. Par-delà toutes les influences temporelles et spatiales, ils choisissent de préserver le *nyamakalaya*[79]. Les *garanke* sont à la fois conjointement cordonniers, tanneurs de peau, tisserands, et teinturiers.

Contrairement aux *garanke*, les *fina* sont assimilés au *jeli* compte tenu du fait que les deux catégories sociales se servent de la parole pour gagner leur vie (Sory Camara1992)[80]. Mais selon l'auteur (1992), les *fina* représentent une classe

[78]David Conrad, & B.-E Frank,op.cit.

[79]Entendu comme l'état d'être du *nyamakala*

[80]Sory Camara, *Gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT- Karthala- SAEC, 1992, p.106.

de mendiants qui parcourent le village en chantant et en exhibant leur pauvreté en vue d'éveiller et d'aiguiser le sens de générosité de leurscompatriotes. Ce groupe n'évolue que dans le cadre du village. Étant fortement imprégnés de la culture islamique, les *fina* exploitent cet atout en récitant les versets du coran à longueur de journée pour le plus grand bien des croyants qui leur prêtent des pouvoirs spirituels et une place de choix auprès du prophète de Allah. A en croire Conrad (1995)[81], en plus des éléments de la tradition islamique qu'ils exploitent, les *fina* ont aussi maintenu une forme de présence dans la tradition léguée par Soundjata.

Une analyse de la place des *fina* dans les différents villages révèle une diversité régionale de rôles sociaux allant de la spiritualité aux travaux manuels. Conrad (1995) pense que ce sont des êtres plus concrets dans leur pratique ; des êtres dont l'exhibition de la pauvreté plaide plutôt en leur faveur comme une forme d'humilité qui cadre avec leurs convictions spirituelles. L'auteur rappelle que c'est une classe qui aurait reçu la bénédiction des prophètes. Les principaux *jamu* ou patronymes des *fina* sont: Camara, Dabo, Traoré. Mais initialement ou à l'origine, seuls les Camara constituent la caste des *fina.*

En général, les *fina* sont des mendiants professionnels et des pseudo-griots. Toutefois, les *jeli* reconnaissent aux *fina* les attributions de maîtres de la parole. Dans ce cadre, on peut inférer que les *fina* constituent une caste intermédiaire entre celle des artisans et celles des musiciens. Jadis, ils jouaient souvent le rôle de marabout auprès des chefs, et parfois même le rôle de guerrier. Mais, peu à peu, les *fina* abandonnèrent la lecture du coran et les armes pour se livrer au commerce et à l'agriculture. Au Manden, tout comme les *jeli*, les *fina* sont des spécialistes de la médiation culturelle.

De ce qui précède, il importe de retenir la difficulté de ranger tous les *nyamakala* dans la même catégorie. On observe qu'en haut de l'échelle des *nyamakala* se situent les *numu* et les *jeli*, viennent ensuite les *garanke* et enfin les *fina*. Ensemble clivé en catégories professionnelles, le groupe des *nyamakala* se caractérise par l'endogamie à laquelle la société semble le contraindre. Cependant, la charte de *Kouroukanfouga* sur lequel nous nous arrêterons plus loin a contribué

[81]David Conrad, op.cit., pp.66-132.

à l'assouplissement de cette manière de vivre et / ou de cette mesure singulière. Il convient de mentionner même si elle mérite bien d'être vérifiée, l'affirmation selon laquelle l'endogamie quasiment imposée aux castes a crée les conditions favorables à l'établissement de relations incestueuses.

La classe les esclaves et leurs descendants se situe au bas de l'échelle dans la stratification sociale. En raison de son apport socio-économique, l'esclavage a revêtu une dimension sociale importante grâce aux guerres des conquêtes territoriales. Deux catégories de *jon* ou d'esclaves vivaient au Manden: les captifs de guerre-*minajon*- et esclaves achetés -*sanjon* -. Les esclaves d'adoption qui sont dans la maison du maître d'un couple d'esclave s'appellent *woloso ou* né dans la maison. Nous montrerons comment les esclaves étaient troqués et comment ils évoluaient dans la société de leurs maîtres.

Capturés pendant la guerre, les *minajon* étaient soit admis dans la maison du maître, soit vendus contre de l'or en général, soit échangés contre d'autres produits. Au Manden du XIIè siècle, dans le système de troc, l'esclave a longtemps servi comme monnaie d'échange. Contraint ou astreint à s'acquitter d'une redevance à l'égard du maître, celui-ci s'investissait sur le champ de son maître. L'esclave ne pouvait travailler dans son champ personnel qu'à certains moments de la journée. Décrivant et observant le traitement dont le groupe des esclaves était l'objet, Camara (1977-1978: 60)[82]atteste que**:** « *parmi les enfants d'esclaves, les filles étaient fréquemment les concubines (tara muso) des maîtres et parfois même leurs épouses »*.Ce passage montre que les filles d'esclaves étaient considérées comme des objets qui contribuaient à agrémenter la vie des hommes libres.

Pour les enfants d'esclaves ou *woloso* qui sont d'un rang social supérieur à celui de leurs parents, il revenait à ceux-ci de jouer le rôle de précepteurs et d'encadrants de la jeunesse villageoise. Ce privilège permettait aux *woloso* de disposer d'un droit de plaisanterie et de satires permanentes à l'égard des chefs auprès desquels ils faisaient offices de conseillers et de confidents. Au cours des sacrifices ou libations d'animaux domestiques, les *woloso* transportaient les principales parties de toute bête sacrifiée : tête, cœur, poitrine et peau. En outre,

[82] Seydou Camara, op.cit., p.60.

au plan judicaire, ils étaient chargés de l'exécution des sentences pénales. Quant aux femmes *woloso* qui étaient en général matrones, leur rôle consistait à attester la virginité des jeunes filles à l'occasion de la cérémonie de leur mariage. Dans ce contexte, le témoignage de celles-ci était fort redouté et elles en profitaient pour s'attirer les faveurs des grandes familles nobles soucieuses de sauvegarder intacte leur bonne image.

Les descendants d'esclaves -*l*es *teberekenien*- ou pas tout à fait asservis naissaient de parents *woloso* qui jouissaient de par cette position d'une plus grande considération. Les *dagasigidaga da la*, qui signifient littéralement «poser un canari sur autre canari», constituaient une troisième génération de *woloso.* A la quatrième génération, les descendants d'esclaves devenaient libres. Quels que soient leurs statuts, au fil du temps, les esclaves finissaient toujours par s'affranchir et prendre le nom de leurs maîtres.

Dispersés dans les hameaux de culture, les esclaves constituaient une masse de guerriers. Il convient de souligner que la capture à la guerre n'était pas la seule façon d'alimenter les marchés d'esclaves. Le droit pénal en vigueur au Manden permettait également la vente des coupables au profit du propriétaire terrien. Dans ce contexte, il existait notamment la forme du *tɔnɔmasigi* ou pratique de la mise en gage des enfants qui était un aspect du droit de vente dans la communauté reconnu au chef de famille étendue.

Maintenant que nous avons sommairement présenté les catégories sociales constitutives de la stratification à base sociale au XII è siècle, nous revisitons la stratification à base religieuse.

- La stratification à base religieuse

Différents groupes ayant la même préoccupation appartiennent à cette stratification. Il s'agit notamment des marabouts *mori* ou les lettrés de l'islam et des prêtres thaumaturges de la religion traditionnelle ou *soma*.

En nous référant aux travaux de Camara (1977-78)[83], les *mori* constituent cinq familles appelées *mori kandalolu* ou les cinq familles de marabouts. Dans la tradition mandingue, ces familles ont pour patronymes: Touré, Cissé, Diané, Bérété et Sylla que certains appellent Koma. On peut compter ces clans par la famille Diaby qui disposait de peu de sciences par rapport aux autres. La tradition retient qu'en plus de leur fonction de formateur spirituel (instruction civique), les marabouts étaient chargés de bénir la terre et les habitants du Manden. Tout ceci n'est pas étonnant quand on met en avant l'importance que les populations Maninka, même animistes, accordent aux marabouts. Les hommes du pouvoir s'entourent très souvent de puissants réseaux de féticheurs et de marabouts. Ceci étant, on comprend pourquoi les Keita de la famille impériale avaient noué des liens d'amitié particuliers avec les clans maraboutiques. Cette situation est un présage qui préfigure les contours de l'existence d'un syncrétisme religieux islam-fétichisme au Manden.

Les maîtres des sociétés d'initiation *soma* étaient les détenteurs des flux magiques appelés le *kɔrɔtɛ*. Le rôle à la fois important et complexe des sociétés d'initiation animiste consistait à situer l'homme dans la société hiérarchisée, à le mettre en harmonie avec le monde visible et surtout en relation avec les éléments du monde invisible tels que les ancêtres, gardiens du village. Les *soma* assumaient les charges du culte clanique et procédaient aux divers sacrifices pour attirer la faveur de la nature et des aïeux (Fabouré Camara 1974-1975)[84].

[83] Seydou Camara,op.cit.

[84] Fabouré Camara, *Monographie historique de Niagassola (des origines à l'intrusion coloniale)*, Mémoire de Diplôme de fin d'études supérieures.DES. Hsitoire, Département d'Histoire, Institu Polytechnique de Kankan, 1974-1975.

Au Manden, on distingue deux grandes catégories de sacrifice: s*an son, dugukolo son* c'est-à-dire l'offrande annuelle à la terre qui a lieu à la fin de la saison pluvieuse, *sankura son* qui est l'offrande de la nouvelle année, fête de réjouissance qui concerne la récolte. Le rituel d'offrande varie parfois d'un village à un autre mais les sacrifices de poulets, de chèvres ou de moutons au chef de la tribu ou sur la tombe du premier fondateur du village constituent une composante de la vie culturelle et spirituelle au Manden. Autrefois, en l'absence des *soma*, les *wolosso* procédaient aux sacrifices dans les villages. A cet égard, il était impossible d'entreprendre les labours et les semis avant que les *komatigi*, ou chefs du *koma* n'aient semé leurs champs personnels.

Dans la stratification à base religieuse, on remarque l'emprise des marabouts et des prêtres thaumaturges dans la sphère sociale. La présentation de la société mandingue permet de mettre au jour les fonctions assumées par chaque composante sociale. Elle permet également d'appréhender le fondement de la vie communautaire. En analysant la stratification sociale, nous avons essayé de rendre compte de l'existence des groupes sociaux qui résulte de la logique des divisions. En outre, nous avons montré comment en général ces divisions donnent lieu à des inégalités face à la vie. Mais au-delà de ces clivages imprimées par les marques symboliques des strates sociales précédemment déclinées, au cours de leur évolution, les Maninka ont créé et ont entretenu des relations fort intéressantes que nous allons décrire.

1.3. Dynamiques des relations sociales au Manden

1.3.1. Fondements des relations sociales

Les relations humaines qui revêtent plusieurs formes ont d'abord commencé par celles que les familles ont établi entre elles avant de se ramifier et de gagner d'autres secteurs de la vie sociale et communautaire. En effet, les différentes familles mandingues ont développé des relations sociales sous le sceau d'alliances qui ont résisté à toutes les épreuves du temps notamment celles des guerres. Dans

la période pré-Soundjata, les familles mandingues soudées par de solides liens apprirent à vivre ensemble. Les travaux de Sory Camara (1992) sur les structures sociales et l'importance de l'intégration hiérarchique évoquent l'existence de ces liens qui ont servi de socle à la construction et à l'adoption de la charte de *Kurukanfuga*[85]. Cette dernière a fait l'objet de travaux de nombreux auteurs dont, entre autres, Diakité (2009)[86], Djibril Tamsir Niane (2008)[87], Chérif (2005)[88], Kouyaté S. (2006)[89]. Le texte de la charte est un élément de référence qui permet d'appréhender certains aspects participant de la structuration des relations sociales au Manden. Djibril Tamsir Niane (2008: 37)[90] livre les objectifs des règles de vie issues de ce rassemblement en ces termes: « *Les lois de KurukanFuga tendaient essentiellement à donner une nouvelle base à une société ébranlée par les guerres et les dissensions, restaurer la justice et la paix dans la société ».*

De toutes les considérations précédentes, on comprend d'emblée que cette assemblée s'inscrit dans la perspective de poser les actes de la refondation de la société mandingue. L'épopée mandingue souligne que c'est à cette occasion que Soundjata fut proclamé *mansa ou maghan* c'est-à-dire roi suprême ou empereur. Les autres chefs alliés devinrent des *farins* ou gouverneurs dans leurs provinces, à l'exception de ceux de Néma et du Wagadu, à qui fut reconnu le titre de roi. L'assemblée adopta aussi le principe selon lequel l'empereur serait désormais choisi dans la lignée de Soundjata par voie collatérale de frère à frère. On accorda à l'empereur le statut de juge suprême et père de tous, d'où le titre *nfa mansa* qui signifie mon père le roi. L'assemblée adopta la constitution, l'organisation administrative de l'empire, et déclina les principales règles de fonctionnement de la société traditionnelle. Djibril Tamsir Niane (1960: 56)[91] confirme « *L'Assemblée tenue à Kurukanfuga donna une constitution et une organisation administrative aux pays conquis; ces conquêtes eurent une très grande importance mais surtout Soundjata répartit les peuples en castes d'une manière définitive »*

[85]Après la bataille de Krina, Soundjata convoqua une assemblée générale à KurukanFuga où des lois devant réguler la vie au Manden furent formulées et adoptées.Dans le milieu intellectuel et surtout scientifique (historien en l'occurrence), on désigne sous le nom de la charte de Kurukanfuga le document de synthèse qui rassemble ces lois.

[86] Drissa Diakité,op.cit.

[87] Djibril Tamsir Niane, « De la chute du Ghana à l'émergence du Mali » *CELTHO La charte de Kurukanfuga, aux sources d'une pensée politique en Afriqu*e, Paris, L'Harmattan, SAEC, 2008

[88] Allasane Cherif, *L'importance de la parole chez les Manding de Guinée, Paroles de vie, paroles de mort et rituels funéraires,* Paris, l'Harmattan, 2005

[89] Siriman Kouyaté,op.cit.

[90] Djibril TamsirNiane,op.cit.,p.37.

[91]Djibril TamsirNiane, ibid., p. 6-56.

On observe que la charte constitue le document juridique de base de la gouvernance au Manden. Les actes du nouvel empereur permettent à chaque citoyen du nouvel Etat de disposer de ses droits et de connaître ses devoirs. Les différents corps de métiers sont désormais héréditaires. Ce qui ne semble pas être de règle auparavant dans l'empire du Ghana. En consacrant le *Mansaya* c'est-à-dire la royauté de Soundjata, l'assemblée a produit et codifié des normes qui ont régulé la vie des peuples au Manden. A propos de certaines dispositions de la constitution précédemment énoncée, Diakité (2009: 190-191)[92]indique :

> *Le mariage fut reconnu comme le fondement de la famille, et la famille comme le fondement de la société. La dot fut donc réglementée et fixée à trois bovins : un pour le père, un pour la mère et un pour la mère. Les raisons pour lesquelles un mariage peut être dissout sont : l'impuissance du mari, la folie du conjoint, le manquement du mari à ses obligations conjugales. C'est en dehors du village que la séparation devait se faire. Le respect du voisinage conduisit à interdire à quiconque de pourchasser sa femme, ou son enfant, ou un quelconque de ses protégés jusqu'au domicile d'autrui. La vanité et le mensonge furent décriés, l'humilité considérée comme un signe de grandeur. C'est à Kankanayanfuga que les règles du senankunya furent établies […].*

L'auteur révèle les fondements de la famille et de la société mandingues, éclaire les règles du mariage, les conditions du divorce de même qu'il détermine les règles de vie commune que les uns et les autres doivent observer. La référence en matière de *sanankunya* a été établie à cette assemblée générale du peuple mandingue.

Plus loin, le même auteur note :

> *On ne peut finir de recenser toutes les décisions prises à Kankanyanfuga. C'est à Kankanyanfuga qu'on établit les références de la sociabilité (mògòninfinya tagamaseerew): les salutations et la bienséance, l'hospitalité et l'attention portée à l'autre, l'entraide et la solidarité. Toutes ces choses qui conçoivent l'homme comme d'abord un être social, qui vient au monde*

[92] Drissa Diakité, op.cit.,p.190-191.

entre les mains d'autres hommes, qui part d'ici-bas, toujours entre les mains d'autres hommes (2009: 191)[93].

Un ensemble de décisions sont prises pour rendre la vie agréable et conviviale dont notamment : la sociabilité, les salutations, l'hospitalité et la solidarité. Lors du conseil de Niani, Soundjata détermina les attributs suivant les noms de famille. Ainsi,

Par exemple les Keïta sont, entre autres, les nobles du Manding. Ils auront pour fonctions la défense du peuple en cas d'attaque extérieure et la représentation diplomatique de l'empire. Les Kanté qui sont les maîtres du feu travaillent le fer pour fournir aux nobles les armes et les et aux cultivateurs les outils agricoles […] Quant aux griots Kouyaté, ils doivent être les porte-paroles des Keïta et chanter les louanges de cette descendance jusqu'au dernier des ancêtres. (Chérif 2005:29)[94]

L'auteur énumère les fonctions dévolues aux Keïta, aux Kanté et aux Kouyaté., cela nous amène à faire hypothèse que ces familles forment l'ossature principale des composantes sociales du Manden. En effet, si les Keïta ont pu mettre en place une armée redoutable, c'est grâce aux Kanté, les maîtres de la forge, qui ont fourni l'équipement nécessaire aux soldats pour la défense et la conquête. Enfin l'apport des griots Kouyaté a été marquant dans l'édification du Manden. Par leurs paroles, les griots ont impulsé et /ou catalysé l'action des combattants sur le champ en galvanisant leur ardeur combative pour en faire des hommes courageux et dignes.

Sur le plateau de *Kurukanfuga,* les lois régissant les relations humaines dans le nouvel Etat du Manden connaissent un nouveau développement et une nouvelle dimension. En effet, elles ont été valorisées publiquement. Les alliances fondées sur les noms de famille ou *jamu* sur la base desquelles se sont construites les relations inter-claniques sont au nombre de trois: le *jo* ou l'interdit/serment, le *tana* ou totem et enfin le *sanankunya ou* cousinage à plaisanterie. Mais avant de développer ces divers aspects, il s'avère utile de rappeler que le nom ou

[93] Drissa Diakité, op.cit., p.191.
[94]Alhassane Cherif, op.cit.,, p.29.

patronyme se déploie dans l'arène d'un rite d'investiture qui interpelle tout Maninka. En effet, dans la tradition mandingue, louer -*majamuli*- invite chaque individu à incarner l'héritage des hauts faits d'armes de ses ascendants.

Ainsi, le *jamu* lie-t-il de façon indéfectible chaque Maninka au lignage dont il se réclame. Tout comme le *majamuli*, on peut procéder au *burujufɔ* qui signifie établir le lien philologique ou la source de la généalogie familiale et / ou clanique. Tout maninka prend alors du plaisir à écouter son *buruju* qui est perçu comme un grand honneur fait à une personne. Cette dernière pense à ses aïeux, à leur fortune et à leur gloire. La fierté du bénéficiaire s'établit par le lien de sang. Cette méthode est une pratique courante de l'art oratoire du griot qui consiste à rappeler l'origine du *jamu* de l'ancêtre fondateur du clan. Mais il existe une nuance entre le le *burujufɔ* et le *majamuli* auquel on peut rattacher les «devises verbales». Selon Christiane Seydou (1977: 198-199)[95], la devise « *Cherche à caractériser de la façon la plus pertinente et la plus marquante la personne, en évoquant ses qualités spécifiques ou ses exploits représentatifs. Elle est une forme de louange, mais elle est surtout une définition concise et dense de la personne »*.

Centrée sur la représentation du trait de caractère le plus marquant de la personne, la devise verbale apparaît comme une sorte de «carte de visite verbale». En effet, il s'agit d'un mode de confirmation de l'individu dans son être par la détermination de ses attaches familiales, claniques et sociales à la fois. Ainsi le *majamuli* ou même le *burujufɔ* sont des formules rhétoriques usitées pour magnifier l'action de chaque personne en soulignant surtout ce qu'il y a de plus mémorable dans son caractère et son action ou dans celles de ses ancêtres.

Pour mieux appréhender l'alliance par le *jo*, il nous semble important de préciser que le *jamu* peut être source de *jonɔgɔya* -ce qui est lié par le *jo* ou interdit- il s'agit d'un serment qui recommande un assouplissement de l'application de la rigueur dans une certaine mesure. Ainsi, l'assouplissement à cause du *jo* ou le *jonɔgɔya* apparaît comme une forme d'alliance scellée entre deux clans qui se réclament de la même divinité. Cette disposition engage chaque partie dans l'établissement des relations entre tous les individus ayant le même

[95] Christiane Seydou, *Silamaka et Poullori*, Paris, Armand Colin, Classiques africains, 1977. pp. 198-198.

jamu ou patronyme à ceux d'autres *jamu*. Le *jo* oblige ceux-ci à adopter des attitudes correctes et dignes d'exemples les uns envers les autres.

Sans doute est-il nécessaire de rappeler que si on peut assimiler le *jonɔgɔya* à un acte d'engagement entre alliés, dans la philosophie mandingue, il se perçoit bien plus au de-là du seul critère d'alliance. En effet, le *jonɔgɔya* postule que les clans liés par un serment doivent se porter mutuellement secours en cas de guerre, participer aux cérémonies commémorant les tristesses et les joies de la vie des uns et des autres, enfin s'entraider ou faire cause commune dans toutes les actions à entreprendre. Même si cela n'arrive pas toujours, le *jo* est souvent pris en compte dans la démarche de sollicitation d'une femme en mariage, par exemple. Lorsque les Maninka ont quelques raisons de douter de l'avenir d'une alliance matrimoniale, ils la sacrifient pour le maintien du *jo.* Ainsi, les *joŋɔgon* ou gens liés par un même *jo* s'accordent-ils sur une interdiction de *fudu* (mariage) inter-clanique ou mariage inter-clanique. L'alliance entre les Keita et Kanté d'une part, les Bérété et Keita d'autre part constituent un exemple de liaison clanique souhaitée.

Le *tana* est une autre forme d'alliance qui s'observe lorsqu'un ou plusieurs interdits alimentaires s'imposent à tous ceux qui ont en commun le même nom de famille. Pour les membres de la famille, les interdits ont été édictés par les aïeux et leurs origines font toujours l'objet d'un récit ou d'une légende qui justifie les liens unissant un ancêtre de la famille et l'animal ou le végétal désigné. Dans la tradition, pour résoudre n'importe quelle question de société, on privilégie le plus souvent la référence à la légende ancestrale en mettant en avant le *jamu*. De toute évidence, on constate qu'il existe autant de versions qu'il y a de *jamu* qui circulent sur le *tana*.

Dans la tradition mandingue, tout comme le *jamu*, le *tana* confirme l'authenticité ou même le titre de noblesse pour chaque membre du groupe qui observe l'interdit prescrit ou reconnu. Le fait de porter un *jamu* oblige à observer un certain devoir: le respect du *tana* qui s'impose comme un devoir voire une obligation relevant de l'ordre du sacré. En référence à la légende, le *tana* se perçoit comme un interdit volontaire par souci de respecter tel animal ou tel végétal, le souvenir de tel évènement survenu dans la vie d'un ancêtre avec l'animal ou le végétal. En revanche, cela ne présume pas pour autant de conclure à

une certaine identification à l'être végétal ou animal et à l'ancêtre de tel clan et /ou famille. Le *tana* est certes un tabou mais nullement un totem. En effet, il peut être considéré comme tout ce qu'un individu ne peut pas se permettre de faire au nom de sa participation à une communauté clanique, professionnelle, ou religieuse.

Un des enseignements à tirer des légendes mandingues est l'explication qui sous-tend le respect voué aux divers *tana*. En effet, dans *L'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1960) l'ergot du coq blanc étant le *tana* du clan des Kanté, son contact avec le corps de Soumaoro lui fut fatal. Ainsi, peut-on observer que le *tana* explique une interdiction dont le but serait de se prémunir contre tout contact, sous quelque forme que ce soit avec l'invisible. On pense que ce contact pourrait déclencher de façon presque irrémédiable le châtiment à moins d'une purification adéquate. Si la transgression du *tana* renvoie à l'esprit d'une certaine abomination, la purification et le rapprochement du coupable d'un tel manquement de la communauté se fait grâce au don à un *sanankun* pour réparer la faute.La sévérité de la sanction appliquée dans le cas d'une rupture de *tana* renvoie à la question de *jo*. Un serment consenti entre deux groupes claniques ne saurait être violé inopinément car les autres s'érigeront contre le fauteur pour exiger une réparation.

Le *sanankunya* constitue une autre modalité de construction des relations sociétales dynamiques entre les membres des familles de la communauté. Pour bannir la discrimination et rassembler les clans constitutifs du Manden, Soundjata instaure ce système de parenté à plaisanterie. Mais le terme en lui-même a suscité de nombreuses interrogations et alimenté plusieurs débats. En effet, il est l'objet de multiples controverses du fait d'un manque d'accord autour de l'étymologie. Le terme maninka *sanankun* pourrait se décomposer en:

- *sanan* qui signifie gratin ou ce qui reste au fond de la marmite sous l'action du feu lors de la cuisson du repas.
- *kun* désignant la tête puis par extension la cause ou l'explication.

Selon Canut & Smith (2006) [96] qui font une synthèse de l'histoire et de l'évolution de la pratique, son histoire remonte au XIX siècle et début XX è siècle et se rattache au mouvement de la colonisation des espaces africains, américains, et océaniens au cours duquel plusieurs écrits de conquérants d'une part et d'administrateurs coloniaux d'autre part évoquent des formes singulières de conduites qui seront identifiées plus tard comme des relations symboliques de conduite à plaisanterie. Ce phénomène a été étudié dans trois régions ethnographiques à savoir : les Amériques, les Iles Mélanésiennes, et l'Afrique.

Dans la littérature, diverses appellations émergent pour désigner la même réalité et ou/ phénomène social : parenté à plaisanterie, cousinage à plaisanterie, alliance cathartique, relation à plaisanterie. Mais, Canut & Smith (2006) relèvent qu'au fil du temps, deux termes génériques majeurs ont émergé du lot pour s'imposer : « *jokin Relationship* » et parenté à plaisanterie. L'auteur parle d'un concept transculturel à l'homologation duquel les travaux africanistes ont largement contribué.

Le Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie (1991)[97] précise que l'appellation « parenté à plaisanterie » désignerait une pseudo-parenté qui utilise l'idéologie de la parenté. Par ailleurs, Sory Camara (1992)[98] qui s'intéresse au phénomène le situe dans le cadre des relations de solidarité dans la société mandingue. Pour cet auteur, parenté à plaisanterie s'appliquerait à des relations de privilège dans un cadre domestique, donc avec un lien nécessaire du sang.

Selon Canut & Smith (2006), il est difficile d'imposer un terme générique à propos des relations à plaisanterie tant les spécifications sont nombreuses par rapport aux groupes et individus impliqués souvent de manière croisée dans les rapports. Toutefois, à partir de leur observation du fonctionnement de ce phénomène en Afrique de l'Ouest, les auteurs précisent: « *Quel que soit l'angle retenu, il apparait clairement que les sanankuya ne peuvent être analysées sans tenir compte des stratifications socioprofessionnelles, des hiérarchies sociales et politiques dans la région telles que se donnent à voir dans les traditions orales* ».

---

[96] Cécile Canut & Étienne Smith, «Pactes, alliances et plaisanteries», *Cahiers d'études africaines*[En ligne], 184 | 2006, mis en ligne le 08 décembre 2006, consulté le 05 février 2013. Disponible sur URL:http://etudesafricaines.revues.org/6198

[97] Le Dictionnaire de l'anthropologie, Paris, PUF, 1991

[98] Sory Camara, op.cit.

Ils indiquent clairement que l'analyse du *sanankunya* doit tenir compte de la stratification socioprofessionnelle. Ainsi, cette disposition se pose-t-elle comme une déterminante du *sanankunya*. Selon toujours les mêmes auteurs, le terme qui semble mieux prendre en compte la complexité de cette réalité sociale est la parenté à plaisanterie. Mais, il n'est plus étonnant de constater que la parenté n'est pas le seul mode de lien entre les individus des différents groupements sociaux. Au-delà de la réalité socioprofessionnelle, d'autres paramètres sont impliqués dans le fonctionnement du *sanankunya* (relation amicale entre les familles, relations entre les villages etc…d'autant plus que le phénomène existe et se manifeste dans plusieurs contextes (entre grand père et petit fils par exemple…) sous des formes diverses dans de nombreuses sociétés africaines.

Maurice Delafosse (1955, 1972)[99]dont les travaux ont porté sur la société et la langue Maninka retient le sens littéral de «*cause de l'adhérence*» au terme *sanankun*. Dans ces conditions, le *sanankunya* peut se définir comme une sorte d'alliance entre deux clans dont la cause se retrouve souvent dans la légende liée au *jamu*. Ainsi, sont reconnues *sanankun* toutes les familles liées entre elles par une circonstance mémorable, un service rendu, par un serment et surtout par le contrat solennel de fraternisation du sang. Ce type d'alliance aboutit à une parenté basée sur le *jo* et se distingue des rapports parentaux normaux. De l'avis de Claude Meillassoux (1964)[100], le *sanankunya* crée des liens aussi puissants comparables à ceux de la parenté utérine dont les effets sont héréditaires et persistent même au cas où l'un des partis quitterait le pays. Toutes les théories, de manière générale reconnaissent que le *sanankuya* a pour but de pacifier les relations et prévenir les conflits ou les guerres entre les communautés.

A présent, il est aisé de comprendre que le *jamu*, le *jo* et le *tana* sont liés et se retrouvent dans le même creuset culturel de sorte qu'il est quasiment impossible de parler de l'un sans faire référence aux autres. Cette complexité caractérise le *sanankunya*. Ce qui rend possible d'affirmer que le *sanankunya* s'explique aussi par le fait d'être lié à un *jo*. Mais, ailleurs, la dimension du

[99] Maurice Delafosse, *Le Dictionnaire mandingue -Français*, Paris, Imprimerie nationale, 1955. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1972.
[100] Claude Meillassoux, *le Kafo de Bamako, le Niaré*, Paris, Présence Africaine, 1964.

sanankunya apparaît plus vaste avec les réseaux de relations qu'il met en place. A ce propos Marcel Griaule (1948: 242-258)[101]remarque que

> *De proche en proche l'humanité noire forme un réseau d'alliance que de nombreux observateurs ont décelé. Il s'agit finalement d'un système international qui joue tant sur le plan métaphysique que sur le plan pratique. Les échanges qu'ils déterminent dans l'ordre moral donne dans l'ordre matériel, affectent les individus dans leur personne, et par extension la société à l'intérieur d'elle-même, comme l'ensemble des sociétés. Tout se passe comme si un nombre d'êtres complémentaires primaient et exultaient dans une perpétuelle remise en équation.*

Comme on le voit, le *sanakunya* qui contribue à rapprocher les individus dans la communauté mandingue apparaît à tout point de vue comme un système de régulation de la vie en société. Certains auteurs pensent que le *sanankunya* peut lier une famille à toute une communauté. En tout cas, c'est ce que semble soutenir Pageard (1958)[102] qui surévalue les rapports de *sanankunya.*

En tant que forme de parenté plaisante, l'alliance par *sanankunya* s'établit entre un groupe de parents et un autre groupe de parents dans la mesure où elle oppose un *jamu* donné à un autre ce qui confère au *sanankunya* la propriété de comporter plusieurs obligations dont certaines sont négatives. Au titre de ces obligations, les traditions mentionnent certaines règles qui circulent dans la communauté dont notamment :

- l'interdiction d'attenter à la vie du *sanankun,* de s'attaquer à ses biens.
- l'interdiction de s'asseoir (pour une certaine catégorie) sur la même natte que leur *sanankun*.
- l'interdiction pour d'autres d'avoir tout rapport sexuel avec un membre du clan de son *sanankun*

Quant aux obligations positives, celles-ci défendent l'idée selon laquelle les parties se doivent assistance dans plusieurs domaines par exemple l'alimentation, le logement, et le secours en cas de guerre. Cette assistance joue un rôle important

[101] Marcel Griaule, «l'alliance cathartique» Africa, London, Octobre 1948, pp.242-258.

[102] Robert Pageard « Notes sur les rapports de «senankouya» au Soudan français, particulièrement dans les cercles de Ségou et de Macina, *Bulletin de l'IFAN,* XX, série B 1958 : 123-141.

dans les poursuites judiciaires où une solidarité entre *sanankun* s'impose. Ce cas est bien connu dans les procès au cours desquels le témoignage d'un *sanankun* n'a pas une grande valeur. En effet, un *sanankun* témoignant en justice peut clamer sous serment l'innocence d'un coupable si cet accusé appartient au même clan allié. Même en cas de parjure la personne n'encourt aucun délit et aucune condamnation pour faux serment.

On observe couramment le développement d'un sous-genre du *sanankunya* au Sénégal, en Guinée, et au Niger par exemple que Kouyaté S.(2006)[103]nomme le cousinage à plaisanterie. Il se traduit par le droit de s'adresser mutuellement des blagues sarcastiques sans que cela n'affecte la nature des rapports des interlocuteurs. En fait les paroles injurieuses que les *sanankun* s'adressent dans le *sanankunya* sont réciproques de l'un à l'autre. Proférer des injures à un *sanankun* est vécu comme une devise proférée à l'envers. L'injure par sa violence, par la volonté délibérée de nuire qu'elle marque est aussi forte encore que la devise dans son action sur le *nyama.* Cette tendance excessive du *sanankunya* à outrepasser les règles de bienséances et friser l'injure est sans conséquence grave et s'exerce sans distinction de sexe ni d'âge.

Les *sanankun* peuvent se traiter d'esclaves ou *jon* et cette attitude réciproque est perçue par les protagonistes comme une simple qualification à valeur d'injure entre *sanankun.* Il s'agit dans la pratique d'assujettir le *sanankun* par la parole injurieuse en lui refusant plaisamment tous les attributs réels des hommes de sa catégorie sociale. Au nombre des cas de *sanankunya*, on peut mentionner ceux qui existent entre les Keita et les familles désignées sous le nomdes cinq familles maraboutiques *mori si kandalolu* du Manden qui sont comme nous l'avons indiqué auparavant : Bérété, Cissé, Touré, Diané, Diaby et Haidara. Cette alliance touche tout Keita et Bérété, Cissé, Touré, Diané, Diaby et Haidara. Cette situation semble remonter probablement à Dakadiala[104] où les cinq clans maraboutiques ont pris fait et cause pour Soundjata contre Soumaoro Kanté.

[103]Siriman Kouyaté, *La charte de KurukanFuga constitution de l'Empire du Mali*, Conakry, les Editions la Source, 2006.

[104]L'un des lieux mystérieux qu'on cite comme étant celui de la naissance de Soundjata. Il est également le lieu où a été scellé le pacte avant la bataille contre Soumaoro.

De toutes ces considérations il apparaît que les liens entre les *jamu,* le *jo,* alliances sur la base des serments relèvent désormais du *tana* et du *sanankunya*. Les attitudes des Maninka dans ces relations interindividuelles ou inter-groupales permettent d'accorder une certaine importance à l'interdit. On admet d'emblée que le non-respect des normes qu'imposent ces interdits entraîne des conséquences pour tout contrevenant. Dans ce contexte, il est important de prendre en considération le fait de violer le serment *jotiŋɛ* c'est-à-dire rompre l'alliance par un retrait, nécessite toujours réparation. En plus des formes d'alliances précédemment décrites, il en existe d'autres qui sont bâties autour de la famille. Et ce désir d'ordre se mesure à la rigueur de certaines dispositions institutionnelles comme celle de l'alliance par le mariage.

1.3.2. Le mariage : du couple à la construction de relations sociales

L'alliance par le *fudu* ou le mariage, qui garantit la stabilité sociale, oblige tous les membres de la communauté à observer une entraide mutuelle. Le mariage est l'institution sociojuridique à l'origine de la famille. L'homme se définissant par son groupe, on mesure l'importance du mariage dans les structures traditionnelles par le fait tout individu doit se réclamer d'une famille. Le mariage qui est avant tout une affaire de lignages et de clan a pour but de renforcer les liens communautaires ou d'en créer de nouveaux entre différents clans n'entretenant auparavant pas de liens directs (Fabouré Camara 1974-1975)[105]. Souvent, il existe des unions prévues d'avance. On sait toujours auparavant par exemple que c'est dans telle tribu ou dans telle famille qu'on doit se marier. Mais chaque communauté a ses principes de vie, ses coutumes qui tendent à la sauvegarde de ses intérêts et à sa survie. La vie et la mort du ménage né de l'union du mariage *fudu* sont réglées dans l'intérêt de la filiation qui est patrilinéaire. Cela amène à montrer comment le mariage est un facteur de rapprochement et de raffermissement des relations entre les différentes communautés. Pour y parvenir, nous présentons les différents types de mariage qui assurent la cohésion sociale.

[105] Fabouré Camara, op.cit.

Pour apporter sa caution de garantie à l'ordre social, l'union par le mariage apparaît comme une institution qui vise à légitimer les relations sexuelles. Elle détermine le cadre sociologique propre aux rapports entre l'homme et la femme. Dès lors, il apparaît nécessaire, avant même de l'exposer, de préciser ce cadre en indiquant un ensemble de règles interdisant le délit d'adultère, c'est-à-dire tout rapport sexuel en dehors du mariage régulièrement célébré et religieusement scellé ou des rapports sexuels avec une femme légitimement mariée. On observe que ces restrictions sont importantes pour comprendre en partie certains aspects de la polygamie. La pratique de la polygamie a pour but de maintenir l'ordre social ou pour satisfaire des visées économiques. Une famille nombreuse est signe de richesse car disposant d'important bras valides indispensables à la génération et à la prospérité de l'économie familiale.

Le mariage est arrangé parfois selon les principes de l'endogamie et quelques fois selon ceux de l'exogamie. Ce qui revient à dire que le mariage peut se faire soit à l'intérieur d'une famille entre ses membres exclusivement soit en dehors de la famille et dans ce cas il s'opère entre les membres de familles différentes. On reconnaît à l'ordre des griots, des forgerons, et des *fina*, la pratique de l'endogamie. Mais la charte de *KouroukanFuga* semble avoir fait des concessions importantes sur ce point. En effet, dans son ouvrage, Siriman Kouyaté (2006: 42)[106]rappelle que l'article (66) du texte de la dite charte stipule que « *L'homme libre peut épouser une esclave, mais une esclave ne saurait épouser une femme libre. Le porteur de carquois peut épouser une femme nyamakala, un nyamakala peut épouser une femme porteuse de carquois, mais il ne doit pas l'obliger à devenir une nyamakala ».*

On comprend que les cas d'exception consistent à accepter d'une part l'affranchissement d'une esclave pour lui donner en mariage à un homme libre et d'autre part reconnaître l'établissement du mariage entre un homme libre et des gens de caste.

Contrairement à l'endogamie, l'exogamie était généralement une pratique courante dans le milieu de l'aristocratie. Toute atteinte à ces principes généraux nécessitait des sacrifices réparateurs. Le cas singulier du type de mariage

[106]Siriman Kouyaté, op.cit., p.42.

préférentiel ne se réalise qu'entre des cousins. Comme nous l'avons précédemment fait remarquer, plusieurs familles portant le même *jamu* Keita par exemple sont d'une descendance unique. Les liens de parenté qui les unissent peuvent parfois être source de consanguinité et empêcher du même coup le mariage entre leurs membres. Cette situation n'est toutefois pas systématique au point de remettre en cause l'union conjugale. La règle générale consiste à éviter l'inceste entre frères et sœur, fils et mère, père et fille. Ainsi conçu, le mariage pose des limites dans lesquelles on peut concevoir des relations sexuelles normales.

En général, dans la tradition, le mariage se réalise sur plusieurs formes dont notamment:

- le *sinka* ou prêt de la jeune fille qui estune forme de mariage avec tout le rituel accompli comme si c'était une véritable vie conjugale. La seule différence réside dans le non-règlement de la dot pour des raisons économiques. Dans ce genre d'union, l'engagement de la famille du mari devient une garantie suffisante.
- le *tɔnɔmala* ou la mise en gage est une forme marginale de relation matrimoniale dont les implications sont également économiques. En effet, il s'agit pour une entité familiale de donner en gage une jeune fille à une autre collectivité dont elle n'arrive pas à rembourser le prêt. La jeune fille qui suit son éducation dans cette famille « étrangère », peut même à la limite y être mariée. Dans ces conditions, un membre de la famille hôte chargée de son éducation peut demander la jeune fille en mariage pour un garçon de son *lu* ou famille. Dans ce cas, le mariage est perçu comme un contrat passé entre deux groupes de familles élargies et non entre deux individus. Ce mode d'établissement de liens de mariage est appelé *fuduɲongɔya* ou alliance par le mariage tandis que les *fuduɲɔngɔn* sont des parents par alliance.

Dans le *fudu,* qui est un contrat inter-groupal, les goûts et les préférences des mariés directs ou époux sont peu pris en considération car les raisons qui gouvernent l'entreprise porte surtout sur la valeur et le sens de l'union. Les motivations éventuelles sont exprimées par les parents de la future épouse. A partir de ce moment, se pose la question de la détermination de la dot appelée *fudunanfolo* qui dérive de *nanfolo* désignant tout aspect économique intervenant pour compenser le départ de la jeune fille. De ce point de vue, le *fudunanfolo* apparaît comme un ensemble de compensation à donner et à recevoir en échange

des services domestiques et sexuels que la future épouse sera appelée à rendre à son mari et à la famille de ce dernier. Cet ensemble de compensation ou de preuves qui matérialise l'union conjugale doit être suffisant pour permettre d'oublier le dommage moral de l'enlèvement d'une fille à sa mère.

Rituellement, au compte du mariage, les *fa* ou pères reçoivent des cadeaux comprenant des habits et des biens collectifs s'ajoutant au *fudunanfolo*. La belle-mère reçoit une vache: *bamisi* ou vache de la mère. Les parents collatéraux prélèvent des cadeaux en nature sur les bagages, achètent avec le *fudunanfolo* et accompagnent la mariée avec les *fuduminan* ou les ustensiles de cuisine. Ainsi, la dot est toujours prélevée sur les fonds de la communauté familiale utilisés à des fins sociales telles les mariages. Mais font exception les dettes liées aux achats de bétail. On voit que quelle que soit la forme de mariage, elle constitue une base sur laquelle se construisent les premières alliances au Manden.

1.3.3 La famille au Manden: sa place et son fonctionnement

Après avoir décrit l'organisation sociale dans son architecture et décliné les formes d'alliances établies entre les Maninka, nous allons maintenant aborder la famille: un autre objet d'alliance dans son fonctionnement.

Les Maninka sont regroupés en famille et en clan. Tout comme dans les autres sociétés, la famille joue un rôle fondamental chez les Maninka. Elle est identifiée comme étant la première cellule sociale qui transmet les liens de sang. L'ancêtre fondateur ou le chef de famille est généralement le grand prêtre qui vénère des idoles pour assurer la protection des siens. Ce qui explique le dogme qui entoure le respect des obligations familiales.

Au niveau de la tradition, dans la famille au sens large du terme, l'autorité du patriarche s'exerce sans limite. A la mort du patriarche, son frère cadet ou son fils aîné assure la succession. Dans le rituel, après sa mort, celui-ci est honoré d'un culte et rien d'important n'est décidé sans qu'au préalable des sacrifices ne soient faits à sa mémoire. La famille de même que le clan est responsable de la

préservation de l'ordre et des traditions. La seconde personnalité de la famille, la première épouse est généralement en même temps la favorite - *baramuso*- du patriarche comme on peut le remarquer à travers le personnage de Sassouma Bérété dans *Soundjata* ou *l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1960). Elle dirige l'administration intérieure de la communauté familiale. Il faut souligner que chaque famille, chaque clan, en tant que communauté des porteurs de même patronyme, craint et vénère un animal réputé être son totem *tana.*

Le clan est la cellule constitutive de la société traditionnelle mandingue. Il comprend non seulement tous les individus ayant un ancêtre commun et portant le même titre distinctif qu'est le *jamu*, mais aussi les esclaves, les affranchis et les artisans placés sous son adoption. La division en clans et en lignages s'est perpétuée depuis les origines et les *jo* pacte de sang et leur corollaire. Au sein de la famille s'exerce l'éducation des enfants qui est l'une de ses préoccupations essentielles.Elle est une pratique liée étroitement à la vie des enfants. Si les étapes de la formation dans la vie sont quasiment nombreuses, d'une manière générale,
« *L'enfant est confié à la protection de tous. Car on peut mettre au monde un enfant et ne pas assister à son baptême, à sa circoncision ou à son mariage. Voilà pourquoi l'enfant appartient à tout le monde et chacun est responsable de sa bonne éducation ».* (Diakité 2009: 190) [107]

Sous un angle plus ouvert, on ne peut mieux aborder l'éducation au Manden qu'en l'articulant aux théories culturalistes qui s'intéressent à l'influence de la culture sur la personnalité et sa réalisation. Par le biais de la socialisation de l'individu ou celle du jeune maninka, on fait une large place aux travaux de Mead (1963), de Habermas (1963).

Mead (1963)[108] aborde le rapport entre individu et société. Le fait que l'auteur insiste sur le primat du groupe sur l'individu ne le conduit pour autant pas à une philosophie qui subordonne celui-ci à celui-là. Au contraire, il défend les droits de l'individu. Dans sa théorie, Mead présente le Soi (*Self*) et l'Esprit (*Mind*) comme étant le produit d'un processus social, qui résulte de la coopération sociale rendue possible entre les membres par le langage. Cette position va être largement

[107] Drissa Diakité, op.cit., p.190.
[108]Georges Herbert Mead, *L'esprit, le soi et la société,* Paris, PUF,1963.

exploitée par Habermas (1987: 424)[109] qui soutient que le langage est un moyen de socialisation.

Pour Mead, l'esprit résulte de l'intériorisation du dialogue avec d'autres. Ainsi, toute conduite est le produit d'une organisation sociale, et celle-ci ne résulte pas de l'imitation, mais « d'une communication humaine » qui conduit à une coopération entre acteurs sociaux. Le Soi et l'Esprit sont un résultat : ils émergent à partir d'un processus de différenciation qui est à la fois organique et social. C'est dans les résultats de coopération que l'intellect de l'homme se développe. Ainsi, l'organisation de la société humaine repose sur la « communication significative ». Sous cet angle, on perçoit l'emprise de la conscience et du langage dans l'éducation. Si ces aspects sont importants, ils ne sont pas les seuls pôles qui déterminent pourtant la bonne éducation.

S'inscrivant en partie dans le choix de Mead, le Maninka en tant que produit de sa société, sa réalisation est tributaire du Soi, de l'Esprit et du langage. Mais il convient d'ajouter que d'autres paramètres interviennent dans l'intervention du Maninka dont « l'individuation » au sens Habermassien du terme. D'où la nécessité de prendre en compte dans l'éducation le caractère personnalisé de la socialisation de l'individu. La société maninka semble obéir à ce mode de construction. En effet, le jeune Maninka est un « objet » sur lequel la famille et la société agissent dans le but de construire un être susceptible de refléter l'image des autres membres de sa communauté. A ce titre, les modèles ou exemples à suivre sont des types construits dans la famille ou dans la communauté. Différents genres de la littérature permettent d'éduquer au Manden : le conte, le proverbe, la devinette, les chants. Chez les Maninka, la langue et la structuration culturelle du monde le biais des symboles et des codes sociaux vont de pair.

Sur la bases des considérations précédentes, on comprend les raisons qui font que chacun, chaque membre de la communauté mandingue s'impliquait dans l'éducation de l'enfant. En dépit de cette mobilisation sociale, il est établi que la mère était la première personne qui veillait sur l'enfant en bas-âge. Cela est illustré dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* (Djibril Tamsir Niane 1960)[110]par

[109]Jügen Habermas, *Théorie de l'Agir Communicationnel*, 1981, trad. Française 1987. Reed Fayard 2001 Tome1, Paris, Fayard 1987, Tome 2.p.424.
[110] Djibril TamsirNiane, op.cit.

l'émergence de la figure du personnage de la mère qui accorde beaucoup d'attention à ses enfants en les nourrissant et en les entourant de soins indispensables à leur évolution.

Alors que les filles restaient auprès de leurs mamans dans les activités ménagères, les garçons, après sept ans, commençaient l'école de la brousse et les épreuves d'endurance. Ainsi, de cet âge à celui de la circoncision espacé d'environ vingt ans, le jeune garçon appelé *bilakoro* ou incirconcis, vivant en bandes avec ses camarades d'âge faisait son apprentissage de la vie en se soumettant aux dures épreuves. Garçons et filles apprenaient le savoir-vivre, le respect des aînés, la sagesse traditionnelle, et la morale dans la vie quotidienne à travers les contes et les devinettes. Les pères prenaient les garçons en mains pour les initier à diverses activités.

La société maninka essentiellement masculine était dirigée par les hommes qui géraient le patrimoine, statuaient et autorisaient les mariages… La femme, elle, du père au mari, ne faisait que changer de tutelle. Ainsi tout garçon devait être énergique et mu par un esprit de vengeance car il devait s'élever pour relever les défis. Dans l'éducation de celui-ci était privilégiés le culte de l'honneur et la résistance à la douleur physique et morale. Les jeux des petits garçons se terminaient souvent par des affrontements physiques qui aboutissaient à l'établissement d'une hiérarchie qui se renouvelait constamment. Dans la lutte, peu importait d'être terrassé ou non c'était la volonté et le courage qui prévalaient. A l'opposé, la fille pouvait exprimer sa peur, sa tendresse. La femme restait soumise à l'homme, ne s'adressant à lui que par personne interposée en public. Cette forme de médiation était une manière de marquer la distance sociale, le respect, la différence de statut dans les relations humaines. En revanche, les hommes étaient conscients de l'influence des femmes sur eux. En effet, les parures de la femme représentaient l'image de la richesse du mari. La femme menait des activités qui lui étaient propres comme la teinture, la poterie, l'égrainage et le filage du coton, et l'entretien surtout d'un petit jardin potager.

L'enfant s'épanouissait au sein de trois groupements souvent définis: la famille étendue, la classe d'âge, et la société initiatique. A chaque pallier, l'initié devait se convaincre de la nécessité de mener la vie collective et de s'approprier le rôle social du courage devant le danger, dans la douleur et dans le travail. Il était

un devoir pour chacun de se montrer bien éduqué, d'éviter les fastidieuses et longues séries de salutation et savoir inviter un visiteur à s'asseoir en faisant servir à boire à celui-ci. Les jeunes filles apprenaient les devoirs et les obligations de la future femme de foyer, d'épouse et de mère. En outre, elles cherchaient à connaître les maladies spécifiques aux enfants et les moyens de les soigner.

C'est dans cette atmosphère et de cette manière que se construisait le Maninka du moyen-âge. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons présenté l'historique de la mise en place des populations au Manden et décliné les principaux traits qui constituent des indices d'identité de la civilisation mandingue.

Conclusion

Cette synthèse nous a permis de rassembler quelques informations que nous tiendrons pour caractéristique des familles et clans du Manden. Il ressort de notre présentation que le Manden est un espace géographique multiculturel dont l'occupation s'est opérée de façon progressive. La mise en place des populations mandingues a résulté de la décadence de Wagadou. Bien plus tard, sous la houlette de Soundjata, les Maninka ont bâti leur mode d'organisation de la société traditionnelle. En effet, cette organisation reposait sur une double stratification à base sociale et à base religieuse. L'étude de la stratification sociale a permis de comprendre la hiérarchisation des couches sociales. Ainsi, nous avons compris que Soundjata, le héros de *L'épopée mandingue* (Djibril Tamsir Niane 1960) appartenait à la classe des hommes libres, de même que son griot Balla Fasséké était un membre influent dans le groupe des *nyamakala*. La répartition des composantes sociales entre les différents groupes a mis au jour des inégalités. En effet, les catégories socio-professionnelles se différencient les unes des autres selon la hiérarchie des valeurs attachées à leurs attributions. Dans l'échelle des valeurs, l'homme libre est de loin le plus important parce qu'il occupe le sommet de la pyramide sociale.

Nous avons montré comment les Maninka, malgré ces clivages, toutes couches confondues ont tissé, développé et entretenu des relations sociales au fil des âges des relations sociales dynamiques. Ces relations ont été établies à travers des formes d'alliance dont notamment le patronyme, l'interdit, le cousinage à plaisanterie et / ou parenté à plaisanterie et le mariage. Elles ont concerné non seulement les familles mais leurs membres. Nous avons mis en évidence que l'espace familial était celui de la naissance et le lieu où se réalisait l'éducation de l'enfant qui y acquérait les fondements de sa conduite.

Dans le prolongement de ce chapitre, nous allons fixer le cadre général de l'éducation, et décrire les principales activités du Maninka. Nous décrirons la vie culturelle qui se situe dans le domaine de valorisation de savoirs endogènes à travers l'art et la littérature. Enfin, nous aborderons la reconquête du Manden qui a sécrété sans conteste l'épopée mandingue, œuvre patrimoniale de la littérature communautaire.

CHAPITRE 2 : LE MANDEN : DE L'EDUCATION A LA VIE CULTURELLE

Introduction

L'initiation et les divers rites décrits dans *l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1960)[111] relève du cadre général de l'éducation du Maninka au XIIè siècle. Ils constituent des aspects fondamentaux de la vie du peuple mandingue. D'où la nécessité de les aborder pour camper leur place dans l'éducation. Au sein de la famille, cadre de référence, les jeunes apprennent l'histoire de leur société, les secrets des plantes médicinales, le moment propice pour les labours et les semailles. En somme, ils apprennent tout ce qui leur permet d'assumer leur responsabilité d'hommes et de futurs chefs de familles**.** Selon Mamadou Camara (1999: 91)[112]

> *L'initiation représente l'apprentissage du savoir tribal et des secrets traditionnels. A l'adolescence, elle représente une étape essentielle ; le jeune, séparé de sa famille et pris en charge par des prêtres féticheurs, est éduqué et initié à son futur métier : agriculteur, tisserand, forgeron, danseur, musicien ou herboriste et à différents secrets traditionnels comme la préparation des divers remèdes. Les rites préparatoires à la circoncision qui se passent en brousse au milieu de cris et de bruits étranges, accentuent la peur du garçon, qui doit alors la dominer sans rien laisser paraître.*

[111] Djibril Tamsir Niane, op.cit.
[112] Mamadou Camara (dir), *Parlons Malinké*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 91.

L'initiation au cours de laquelle le jeune garçon est éloigné de sa famille est une étape d'apprentissage des savoirs endogènes utiles dans la formation aux divers métiers. C'est ce qui justifie la préparation psychologique des jeunes en vue de vaincre la peur. D'après Djibril Tamsir Niane (1960)[113], Soundjata suivit cette initiation en intégrant un groupe d'amis dont Fran Camara qui devint plus tard l'un de ses fidèles lieutenants.

Au Manden, l'initiation était perçue comme une épreuve d'intégration d'une personne dans un cercle ésotérique ou une classe d'âge qui se faisait dans un lieu sacré : forêt, case, montagne (Camara 1977-1978)[114]. L'aspect extérieur de l'initiation revêtait les formes de l'excision, de la circoncision ou du baptême qui étaient symboliques et représentatifs de l'aspect intérieur. Cette dernière épreuve était le gage de la maturité de l'initié, de sa force et de sa capacité à braver le danger. C'était l'occasion de lui inculquer aussi toutes les valeurs culturelles, tous les interdits de la société et du clan auquel il appartenait. Le parcours initiatique permettait aussi à l'initié d'établir la différence entre le profane et le sacré qu'il devait pouvoir distinguer et se conduire en conséquence. Comme l'a montré Dominique Zahan (1960)[115]à propos des Dogons, l'initiation, aussi bien dans son sens spirituel que profane, est une condition essentielle de l'épanouissement de l'homme mandingue dans la mesure où elle intègre l'enfant, non seulement dans les mécanismes complexes du groupe social dans lequel il est appelé à vivre, mais aussi et surtout dans les arcanes de l'univers déroutant que les ancêtres ont parcouru avant lui.

Dans la tradition, l'assignation du groupe des incirconcis ou *bilakoro ton* dans ce mouvement initiatique précédaient les cérémonies qui permettaient d'accéder aux premiers éléments des connaissances des mystères de la vie du Maninka. La circoncision ou l'excision constituaient des opérations rituelles pour les deux sexes. La première signait la fin de la vie du *bilakoro* et le début de la vie d'homme. C'est en ce moment que le jeune griot bénéficiait des attributs de sa caste et jouissait de l'exercice de la profession de ses parents dans toute sa

[113] Djibril Tamsir Niane,op.cit.
[114] Seydou Camara, op.cit.
[115] Dominique Zahan, *Société d'initiation bambara: le Ndomo et le Korè*, Paris, Mouton, 1960.

plénitude. Nous y reviendrons plus loin. Mais comment on intégrait alors le groupe des hommes?

En nous référant aux travaux de Fabouré Camara (1974-1975)[116] , nous décrirons cette période. Lorsque dans un village, les conseils de clans dressaient la liste des candidats à la promotion de l'année, fixaient la date des cérémonies, tout le monde s'empressait aux divers préparatifs. A ce moment, c'est aux mamans marraines des candidats qu'il revenait d'apprêter les habits traditionnels, sorte de tissage et de teinture en *gbɛrɛ ou* ocre. Quant aux pères, ceux-ci procédaient aux consultations pour désigner les responsables protecteurs *sema* qui veilleraient sur les circoncis durant toute la période de l'initiation. Pendant ce temps, des semaines durant, les candidats eux-mêmes parcouraient toute la brousse environnante pour ramasser et rassembler le maximum de bois de chauffage. Il en fallait une certaine quantité journellement pour la cuisine, pour chauffer l'eau de toilette et pour les feux de camp au cours des veillées.

L'initiation intervenait au cours des premiers jours qui précédaient les festivités liées à la circoncision. Les soirées étaient l'occasion de déclamation de chants d'exécution des danses initiatiques types, épreuve à laquelle garçons et/ou jeunes hommes de moins de trente ans devaient se plier. Ces derniers devaient rivaliser de force virile et de ruse. La veille de la circoncision, généralement dans la nuit du Jeudi au Vendredi, la fête se poursuivait jusqu'au lever du soleil : c'était la veillée. Dès l'aube, les candidats à l'initiation prenaient leur petit déjeuner spécial dénommé le plat de bravoure - *kɛ fadima kini*-ou le plat des hommes braves. L'opération initiatique avait lieu loin du village dans un endroit choisi et préparé à cet effet. Après l'opération, on menait les circoncis devant la foule débordante de joie qui leur faisait place autour des tambours où ils accomplissaient un petit tour d'honneur avant d'avoir droit à un peu de repos.

En tant qu'opération initiatique, la circoncision se révélait être un véritable choc pour chaque jeune homme car elle le faisait passer presqu'aussitôt et de façon irréversible dans la société des hommes. C'est bien ce que les mères des circoncis *soloma den* exprimaient pendant le tour d'honneur : *kɛba nbada kɛba sɔdɔ /* qui signifie moi aussi je viens d'avoir mon homme accompli. Au cours de

[116] Fabouré Camara, op.cit.

la même période, le jeune incirconcis était soumis à l'épreuve du *konden*[117]**,** une sorte d'organisation ayant deux dimensions dont l'une mythique et l'autre éducative. Elle regroupait tous les *bilakoro* ou garçons non circoncis du village. Plusieurs *konden* pouvaient exister dans un même village. Un *konden fa* ou père du *konden*, qui parrainait toutes les manifestations, était généralement issu du monde des personnes âgées. Il était choisi en fonction de ses connaissances en matière de protection des enfants contre les sorciers. Le père du *konden* prenait place sur le mirador *gbala* qui se trouvait sur la place publique. Dans le milieu des femmes, une figure féminine analogue faisait office de marraine *konde na*.

Pour être membre d'un *konden*, il suffisait de donner deux noix de cola au chef. Tous les membres du groupe assistaient obligatoirement aux réunions et aux différentes cérémonies de danse. Le *konden assurait* l'éducation, la formation physique et mentale.

Dans le but d'apporter plus de précisions sur la circoncision, on peut mentionner qu'elle est le passage du monde inarticulé et non construit de l'enfance à ce qu'on considère en pays maninka comme la pensée organisée. Les hommes ont en effet pour mission d'accueillir chaque jeune homme dans l'ordre hiérarchisé et de lui inculquer des connaissances élémentaires devant éclairer désormais sa vie d'homme. Mieux, la circoncision est un enjeu social d'envergure d'autant plus qu'elle constitue une étape d'intensification de l'abstraction et de l'interprétation des symboles du monde. En effet, Fabouré Camara (1974-1975: 71)[118]mentionne que pour le jeune circoncis, certains chiffres ont une valeur symbolique :

> *1: signifie l'unique, l'inégalité et confinait dans l'absolu*
> *2: symbolise la dualité; ciel/terre; homme et femme.*
> *3: c'est le signe réservé au sexe masculin, à l'homme car c'est le nombre de graviers garantissant la virilité kɛ bɛrɛ* [kɛ = homme et bɛrɛ mesure dont représente la mesure de l'homme] le symbole [3 est le symbole de l'homme]
> *4 : est le nombre qui garantit la féminité. muso bɛrɛ (*c'est-à-dire la mesure de la femme*)* [4] *est son signe et son symbole.*

[117] Le père fouetard
[118] Fabouré Camara, op.cit., p.71.

C'est en ce sens que les nombres 3 et 4 sont fatidiques pour l'homme et la femme. A l'instar de divers peuples africains, on observe chez les Maninka que la circoncision constitue une étape d'ouverture de l'être, de sa sortie des ténèbres de l'ignorance car divers signes et/ou symboles constitueront désormais un appel lancé à l'individu pour interpréter les divers phénomènes et les comportements. Ainsi, la circoncision se présente-t-elle sous le signe d'une promotion dans le processus de la socialisation c'est-à-dire de l'intégration de l'enfant à l'évolution de sa communauté, mieux elle est une renaissance pour le jeune homme. C'est à cette étape de la vie que l'on scrute plus amplement l'avenir de l'homme. L'interprétation des signes courants qui structurent la vie des «nouveaux hommes»[119] devient déterminante.

Traditionnellement, la cosmologie maninka attribue une étoile à chaque être. Evoluant sous cette étoile, la situation de chaque individu au sein de son clan correspond à celle de son étoile dans l'univers des constellations. De même, la grandeur du rôle de chacun dans le groupe est comparable à l'éclat de son astre au sein du firmament. Nous reviendrons plus loin sur ces aspects dans l'analyse de notre corpus. Sans doute faut-il remarquer que tous les éléments précédemment décrits indiquent à quel point la vie de l'initié pendant les quatre semaines de réclusion reste très variée. Au Manden du moyen-âge, il existait d'autres sociétés sécrètes qui étaient des passages obligés pour la réalisation de l'homme dans toute sa plénitude. Dans ce cadre, les traditions retiennent que le *Koma* était une société sécrète de première importance chez les Maninka. Diakité (2009: 192)[120]décrit les circonstances de sa refondation dans sa version de l'épopée mandingue en ces termes :

> *C'est à la suite de la rencontre de Kankanyanfuga que Manden Bugari, Manden Fakoli et Tomona Maganjan Bérété constituèrent les sociétés initiatiques (tònnu) à Nyani. C'était après la guerre de Sosso (Sosokèlè). Ils mirent en place les sociétés initiatiques, conçurent les danses rituelles et instituèrent les coutumes (ka laadalu sigi) qui devaient régir le Manden. C'est en ce moment-là que le nouveau Koma (Koma kura) fut institué et l'ancien porte- parole (jeliman kòrò) en fut exclu. Qui était donc l'ancien jeliman? Nyankoman Doka était le porte- parole de l'ancien Koma. Il fut*

[119] Pour le Maninka, on ne commence à devenir homme qu'à parti de la circoncision. Ainsi, on renaît et devient un nouvel homme.
[120] Drissa Diakité, op.cit., p.192.

exclu du nouveau Koma, car sinon, il aurait à lui seul trop de pouvoirs. (2009: 192).

On observe avec cet auteur l'existence d'un ancien *Koma* dont l'histoire remonte dans le temps avec pour porte-parole Nyankoman Doka (l'ancêtre des griots Kouyaté) qui a connu un renouvellement à partir de l'assemblée générale de *Kurukanfuga*. Cette occasion a permis la mise en place de sociétés initiatiques et en même temps la conception des danses rituelles. En outre, à partir de cet espace, on comprend mieux les raisons qui ont prévalu à l'exclusion de l'ancêtre des griots Kouyaté du nouveau *koma,* une association ésotérique et culturelle. De même, le *koma* est une institution socio-religieuse dont la création est attribuée, par une très ancienne tradition, à dix-sept forgerons et dont l'extension du culte au début du XIII è siècle aurait été l'œuvre des forgerons du clan Doumbouya qui agirent sous l'impulsion de leur ancêtre Fakoli lequel fut à la fois prêtre et guerrier (Fabouré Camara 1974-1975)[121]. Au sein de cette société qui est aussi une organisation structurée à l'image des classes d'âges ou des catégories sociales, les initiés sont regroupés sous le signe de la fraternité. Généralement, cette organisation sécrète est réservée aux seuls initiés.

Selon Fabouré Camara (1974-1975)[122], le *koma* se présente comme une véritable société hiérarchisée. Les activités y sont réglées par des interdits et des obligations d'où l'usage permanant ou l'intervention permanente du *kɔrɔtɛ*[123] et du *kɔrɔtɛ la kadi*[124]. Selon cet auteur, l'utilisation du *kɔrɔtɛ* a pour but de mettre en scène la rivalité entre des personnes détentrices d'un pouvoir magique par le truchement du poison et du contrepoison. Mamadou Camara (1999: 91) [125]décrit le poison de la manière suivante:

Le kɔrɔtɛ est une arme biologique, bactériologique pour être exact. Il est constitué d'une poudre de chair et d'os en décomposition. A ce sujet, il est mal vu de pointer du doigt en direction de quelqu'un parce que c'est un moyen d'envoyer cette poudre sur la personne. Dans le même ordre d'esprit jeter un sort se dit : ka bon kɔrɔtè la.

[121] Fabouré Camara, op.cit.
[122] Fabouré Camara, ibid.
[123] Flux magique pour faire le mal à autrui.
[124]Antidote du *kɔrɔtɛ*
[125] Mamadou Camara, op.cit., p.91.

Quel lien peut-on établir entre l'acte de pointer le doigt et provoquer un malaise chez une personne bien portante? Fabouré Camara (1974-1975)[126] pense qu'on ne saurait élucider cette relation tant les détenteurs du secret savent retenir leur «langue» devant de pareil questionnement. On préfère se nourrir de ce conseil *kobɛ lon ka fisa ko bɛ fɔ di* qui signifie «il est bon de connaître tout que de dire tout». Ce poison était réputé pour sa capacité de briser le support charnel de l'âme des sorciers.

Selon la tradition, si le *kɔrɔtɛ* est l'apanage des hommes, son pendant chez les femmes serait le *donkɔnɔ* ou la chose qu'on introduisait dans le ventre dont se serviraient couramment les femmes pour empoisonner les aliments de leurs victimes. Selon son prestige, telle ou telle autre personne appartenait à telle ou telle catégorie du *komabolon* ou groupe initiatique désigné.

On comprend ainsi que le *koma* soit lié à la personne de même sexe ainsi qu'à chaque membre. Ce qui explique d'ailleurs l'illustration d'un *koma* ou classe de *koma* par la tunique du *komatigi* ou chef du *koma*. Ce dernier avait la charge d'éduquer les individus, d'initier les membres ou de mieux les informer. Cette société complexe relevait d'un domaine strictement réservé aux initiés une sorte de société close qui empêche d'accéder aux secrets. Fabouré Camara (1974-1975)[127] mentionne que l'initiation reposait sur un enseignement élémentaire dispensé, suivi de l'éducation de quelques individus préparés à occuper des postes de responsabilité. Cette éducation portait notamment sur l'étude des traditions, la pratique du culte, l'apprentissage des formules magiques et religieuses, la formation, la consécration des protecteurs, la connaissance de certains secrets et autres poisons redoutables.

Le *koma* assurait la sécurité sociale, le maintien des formes de respect des coutumes, des traditions et intervenait en cas de calamités naturelles : sécheresse, mauvaise récolte par exemple. Il pouvait déceler les causes de certaines maladies graves. Par ailleurs, les rapports entre ses membres étaient rigoureusement définis et son statut respecté. Il était une obligation pour tous les néophytes de

[126] Fabouré Camara,op.cit.
[127] Fabouré Camara, ibid.,.

s'approprier sa langue ésotérique et ses interdits. Le *Koma* dispensait des cours généraux qui correspondaient aux diverses spécialités propres à la vie dans l'association. Le passage par l'initiation refermait des enseignements. En effet, la sauvegarde du secret et la prudence dans l'exercice de la parole devenaient des sacerdoces et des vertus cardinales à défendre à défendre par tous les moyens et en tout lieu par les associés. Ainsi l'initiation ouvrait-il la voie aux croyances.

2.1 Des croyances aux cultures spirituelles du Maninka

L'animisme ou le culte des esprits est la première religion de plusieurs peuples en Afrique. Chez les Maninka la pratique de l'animisme est antérieure à l'introduction de toutes autres formes de religions révélées. Les auteurs de l'épopée mandingue (Djibril Tamsir Niane 1960[128], Massa Makan Diabaté 1975[129], Camara Laye 1978)[130] sont quasi unanimes sur la validité de cette hypothèse. Selon Fabouré Camara (1974-1975: 68)[131] qui décline le fondement de l'animisme :

> *Dans tout phénomène de la nature et dans tout être renfermant une vie visible ou latente, il existe une puissance spirituelle, ou esprit dynamique ou efficient (nyama en mandingue) qui peut agir par elle-même. De là le culte des génies personnifiant les forces naturelles et celui des mânes, des défunts, esprits qui ont étés libérés par la mort de leur respectable humain momentané. A chacun de ces génies ou esprits, le Noir prête à la fois raison et passion: si l'on trouve moyen de convaincre sa raison ou de satisfaire sa passion, on associe par là même le génie ou l'esprit à ses propres loisirs*.

[128] Djibril Tamsir Niane, op.cit.
[129] Massa Makan Diabaté, op.cit.
[130] Camara Laye, op.cit.
[131] Fabouré Camara, op.cit., p.68.

Chez cet auteur, la conception de l'animisme se fonde sur l'existence de la puissance spirituelle en tout être. Ce qui explique le déploiement du *nyama* (auquel nous avons fait allusion au chapitre 1 en décomposant le terme *nyamakala*) dans l'aire de la spiritualité. Dans cette forêt d'images, les génies font autorité en tant que premières forces auxquelles on se réfère. La spiritualité peut retrouver sa place dans le concert des sciences occultes d'autant plus que l'on admet que « *[…] Les féticheurs sont du domaine de l'universelle superstition et de la crédulité humaine* » (Fabouré Camara1974-1975: 69)[132].Mais, il est important de préciser que le thème général de croyance a trait à une vision du monde fondée sur l'immortalité de l'âme dans un cadre de transmutation.

Dans la tradition Maninka, tous les êtres participent à la même source : la vie permet une communion entre les hommes, les animaux et les végétaux. De ce point de vue, l'homme est susceptible de pouvoir communiquer sa maladie à tout être vivant *nimafen*, arbre par exemple qui meurt à sa place. De même l'homme peut par la voie de *nyama* souffrir du tort causé à un être vivant : animal ou végétal. A ce niveau l'existence de l'animal totémique trouve toute son explication, dans la mesure où la vie humaine, animale ou végétale forme un tout indivisible et l'existence comporte à la fois la vie et la mort. Il existe un dynamisme dans l'univers qui permet aux morts de communiquer avec les vivants.

En effet, les anciens pensaient qu'ils côtoyaient les êtres vivants à tout instant et en tout lieu de l'existence. Le fait de ne plus les voir confère à la vénération le statut de culte des ancêtres. Ces derniers désincarnés devenaient des « pur esprits » protecteurs de la communauté familiale ou villageoise. La particularité d'une telle croyance consiste en un va-et-vient entre l'ici-bas et l'au-delà. Cette caractéristique apparaît dans la réalité quotidienne du Maninka. En effet, de nombreux lieux de culte existaient dans l'espace du Manden et à ce sujet, Djibril Tamsir Niane (1974: 59-74)[133] précise que « *Chaque village entretient un lieu de culte, une mare, un bois, une case-musée quand ce n'est pas un masque ou tout autre*

[132] Fabouré Camara, op.cit., p.69.

[133]Djibril Tamsir Niane, « Histoire et tradition historique du Manding », *Revue Présence Africaine*, Paris, 1974, N°89 Vol.1.p.59-74.

objet matériel favorisant l'évocation du passé par le truchement d'une cérémonie annuelle ou à périodicité réglée ».

Avec ces lieux de culte, au plan individuel, chaque Maninka avait une double appartenance à la communauté familiale ou villageoise au sens strict et à la société initiatique qui correspondait à son sexe, à son âge et au niveau de son savoir. Cela traduit une autre dimension et une autre raison de la grégarité du Maninka dans la mesure où tout se passe comme si on vit dans une sorte d'enfermement. Mais cet enfermement contribue à renforcer l'esprit communautaire et à fortifier en même temps les bases des sociétés initiatiques.

Dans le monde animiste du Manden du moyen-âge, l'usage des gris-gris et des fétiches était une réalité quotidienne ancrée dans le mode de vie au Manden. Ces objets jouaient un rôle indéniable car ils étaient généralement utilisés pour conjurer les génies maléfiques en protégeant l'homme contre les mauvais sorts lancés par les mauvaises personnes. Dans ce cadre, il apparaît utile de signaler l'existence de sorciers ou *subaga*, des forces du mal qui ont le pouvoir de jeter des mauvais sorts et d'être en communion avec les génies maléfiques. Dans *L'aigle et l'épervier*, Massa Makan Diabaté (1975)[134] attribue l'épithète *Suba* sorcier à Sunjata. En effet, étant le fils d'une sorcière Sungulun, le héros mandingue est censé détenir de grands pouvoirs surnaturels. Sans ce pouvoir, il est impossible d'expliquer comment à lui seul, il pourrait vaincre neuf bubales. Cette action dont on lui attribue la responsabilité ne peut être que l'œuvre d'un sorcier.

Dans la littérature ethnographique (Dieterlen & Cissé 1972[135], Zobel 1996[136]) il est établi que l'animisme a été la seule religion originelle de l'Ouest africain en général et des Maninka en particulier. Ainsi, ces derniers peuplaient l'univers des forces visibles ou invisibles dont les fétiches étaient souvent la représentation ou alors les instruments de culte servant à entrer en contact avec elles. A chaque épreuve difficile de la vie, la famille ou le groupe éprouvé tournait les regards vers les ancêtres et s'adressait à eux pour les sortir de l'impasse. C'est alors qu'on sacrifiait couramment des animaux sur les tombes des ancêtres et on

[134] Massa Makan Diabaté, op.cit.

[135] Germaine Dieterlen & Youssouf Tata Cissé, *Les fondements de la société du Komo*, Paris, La Haye, Houston et Compagnie, 1972.

[136] Klemens Zobel, « Les gens du Koma, identités locales, logiques religieuses et enjeux socio-politiques dans les Monts Manding du Mali » *Cahiers d'études africaines*, 1996, Vol.36, N° 144, pp.625-658.

refaisait l'itinéraire mystique jusqu'à reconstituer le premier établissement de l'aïeul. Les divinités étaient nombreuses parmi lesquelles celles agraires, celle de la chasse dont les fêtes rituelles rythmaient le calendrier agricole. Chaque clan voire chaque caste de métier avait ses pratiques magiques propres. Comme nous le verrons plus loin, dans ce contexte, les chasseurs constituent une confrérie bien organisée et bien structurée. Il existait les protecteurs de la communauté familiale *lu dasiri* ou villageoise *dugu dasiri*. Le *dasiri* désignait à la fois le génie qui veillait sur le village et son support qui pouvait être un arbre ou un animal familial : bouc, ânes.

Selon Zobel (1996)[137], dans la communauté des sorciers, les femmes thaumaturges sont les plus nombreuses. Probablement parce qu'étant du sexe opprimé, elles ne peuvent pas se venger par la force. Djibril Tamsir Niane (1960) évoque l'existence des sorcières qui ont été sollicitées par la reine pour mettre fin aux jours de Soundjata. Il semble que celles-ci font recours beaucoup plus que les hommes à la ruse, à la méchanceté secrète. L'origine de la société serait même attribuée à une femme. Ce que confirment Cissé & Kamissoko (2000 : 75)[138] lorsqu'ils notent « *qu'une personne puisse par magie, en manger une autre sans pour autant la consommer, nommer cette pratique suya, sorcellerie, cela commença avec notre aïeule Djéli Moussonin Toumoun Maninya* ». Mais aux antipodes, il existait aussi la société secrète des *anti-subaga* ou contre-sorciers qui dénonçaient les comportements inhumains des sorciers et s'opposaient à leurs actions maléfiques en veillant sur les âmes des Maninka. Sogolon Kedjou qui fut la mère de Soundjata, le héros mandingue, appartenait à cette race de sorciers.

Les *anti-subaga* avaient la charge de mener la chasse aux sorciers et sorcières. Chacun avait le droit de postuler en d'être membre à part entière de la cellule de lutte contre la sorcellerie mais n'importe qui n'y était pas reçu. La *nyagwaya* des femmes, qui en était un exemple édifiant, ne recevait pas n'importe quelle femme. Seules celles qui y étaient initiées de même que les esclaves qui en faisaient la demande étaient admis. . On offrait aux fétiches en sacrifice des boucs et des chiens. Les femmes elles-mêmes faisaient leurs sacrifices et prenaient leurs repas communiels entre elles. Leur action tendait à contrarier ou du moins à atténuer la rigueur d'autorité des hommes qui seuls

[137] Klemens Zobel, op.cit.
[138] Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, op.cit., p.75.

assumaient presque sans partage la chefferie à tous les niveaux de l'organisation sociale, politique et religieuse des communautés villageoises et lignagères.

D'autres activités font partie des croyances mandingues. Tout comme de nombreuses civilisations, le peuple Maninka est versé dans l'art divinatoire. Ainsi, ce dernier croit-il aux paroles des devins. Selon la tradition, de même que le mariage de Sogolon, la naissance de Soundjata a été annoncée par un devin. Cela constitue un exemple approprié, témoignant de l'attachement du Maninka aux pratiques divinatoires qui peuvent s'opérer par les jeux de cauris, de cailloux, du sable, du miroir, ainsi que de l'eau… pour scruter l'avenir**.**

2.2 Les espaces du pouvoir au Manden

L'organisation des communautés familiales au Manden, aux XII è et XIII è siècles, est née des espaces d'implantation dans divers hameaux qui se sont développés au cours de l'évolution ou du moins de l'expansion de l'empire mandingue donnant ainsi naissance à d'autres territoires plus importants. C'est ainsi que des entités villageoises bien structurées ont eu des villages *dugu,* provinces *kafo,* pays *jamana,* fondés sur les liens de sang.

Le pouvoir royal s'exerçait sur des fédérations de villages dont l'unité reposait sur un même fond culturel et religieux. A travers ces groupements sociaux plus ou moins étendus transparaissaient les caractéristiques essentielles du pouvoir du Manden dont Meillassoux (1963: 186-227)[139] décrit l'organisation et les attributs de l'autorité en ces termes :

> *L'autorité, dans les échelons inférieurs de la société, appartient au chef de famille, au chef du village et au chef de canton, chargés de diriger les affaires du groupe. Ils sont désignés par la tradition d'après les règles qui*

[139] Claude Meillassoux, *Histoire et institutions du kafo de Bamako d'après la tradition des Niaré*, Bamako, 1963, pp.186-227.

varient selon les pays et leur pouvoir est rarement absolu: il est tempéré et contrôlé par les représentants qualifiés du groupe.

L'auteur dresse ici succinctement la succession chronologique et hiérarchique dans la structure de commandement, ce qui atteste de l'importance que représente l'étude du mode de gestion du pouvoir traditionnel puisqu'elle permet de mieux comprendre le fonctionnement de la gestion des problèmes quotidiens dans la communauté Maninka.

Les affaires domestiques comme le mariage, l'héritage, et la sanction étaient décidés en famille. A un échelon supérieur, il existait un conseil de clan au niveau de chaque village. Dans tous les cas, la chefferie d'une communauté revenait au *dugutigi ou* chef du village de la lignée des *faalu* c'est-à-dire les pères. Ces derniers étaient membres du conseil de village qui était le seul organe habilité à trancher les grands conflits, à apporter des réponses aux multiples questions que se pose la communauté.

Dans la tradition, le conseil de famille fonctionnait à l'image d'une instance supérieure qui étudiait diverses questions familiales dont le mariage et qui tranchait les litiges. Au cas où le conseil de famille affichait son incapacité à résoudre les affaires domestiques, chacun des membres de la structure pouvait faire appel à la décision du chef du village *dugutigi*. Au-dessus du *dugu ou village*, il y avait le *jamana*[140]qui était une association de plusieurs *dugu*. Sur le plan administratif, le Manden était divisé en provinces ayant chacune un Gouverneur à sa tête. Mais, il existait aussi des royaumes vassaux qui avaient conservé leur souverain. Dans ses *Recherches sur l'empire du Mali au moyen-âge*, Djibril Tamsir Niane (1959)[141]énumère les royaumes vassaux situés à la périphérie de l'Empire notamment ceux Songhay de Gao, de Ghana qui ont été réduits à la seule province de Baghana, le Diara avec la dynastie des Diakité, ensuite celle de Diawara, le Tékrour, le Dioloff.

Le roi du Manden ou *jamanatigi*[142]avait le pouvoir d'arbitrer entre les villages. Il était le chef de l'armée et à ce titre assurait le haut commandement en

[140]Le pays
[141] Djibril Tamsir Niane,op.cit.
[142] Propriétaire du pays.

temps de guerre. Les représentants des villages siégeaient dans les assemblées qui se tenaient généralement à l'occasion des événements suivants : les conseils de guerre, les funérailles d'importants membres de la communauté, l'intronisation d'un nouveau *jamanatigi*. Selon Karamo Adama Diabaté,orateur de la version orale de l'épopée mandingue, au moment du règne de Soumaoro sur le Manden, Naré Maghan (le père de Soundjata) était à la tête du Manden comme le *Jamanatigi*. Mais le *jamanatigi*, qui était le chef de tout le pays, était plus un arbitre qu'un maître absolu pour les diverses communautés locales. En effet, le rôle du chef ou *jamanatigi* au Manden consistait à conduire les hommes plutôt que de les gouverner. Les Keita assuraient la chefferie en organisant surtout les pays que leurs ancêtres avaient conquis. Ils assumaient leur fonction avec l'appui des griots qui étaient leurs conseillers attitrés.

Dans sa thèse, Leynaud (1964)[143] expose les décisions et les victoires qui montrent la manière dont les alliances militaires de Soundjata fixent la pérennisation et la stabilisation des relations politiques et sociales dans le Manden depuis le XII è siècle jusqu'à nos jours. L'organisation du Manden était équilibrée par le roi car tout fonctionnait et reposait sur celui-ci entouré de ses conseillers. En plus, à travers certains de ses représentants, le peuple était directement impliqué dans l'organisation du pays. L'absence de biens fonciers appartenant à la monarchie et aux rois vassaux, la sécurité générale qui régnait dans l'empire, l'orientation religieuse que le Maninka donnait au pouvoir avaient été exploités comme des atouts pour freiner la constitution d'une féodalité à l'échelle de l'empire mandingue. Ainsi, le Maninka jouissait d'une liberté et de la sécurité de ses biens. Or dans la féodalité, tout revenait de droit aux seigneurs.

[143] Emile Leynaud, *la Vallée du Haut Niger*, 1964.

2.3. Les secteurs de production au Manden: l'agriculture et de la chasse

L'empire mandingue couvrait plusieurs zones agro-écologiques dont le Sahara, le Sahel, et touchait la zone forestière. L'agriculture et la chasse constituaient deux secteurs de production qui dominaient la vie du Maninka.

2.3.1 Les activités agricoles et la participation de la jeunesse

Malgré la richesse du Manden en or, l'économie reposait sur l'agriculture et l'élevage (Djibril Tamsir Niane 1959)[144]. D'abord et avant tout, le Maninka est un agriculteur. Selon Karamo Adama Diabaté qui souligne la place des travaux agricoles dans la société mandingue, les premiers occupants du Manden étaient à la recherche de terres cultivables:

Mɔgɔ tan ni fila le bɔle wagadu,
Sɛnɛkɛ dugukolo ɲinina.

Ce sont douze personnes qui quittèrent Wagadou.
A la recherche de terre cultivable.

On comprend alors la prégnance et le caractère primordial que revêtent les travaux agricoles chez le Maninka. Mais on peut imaginer qu'à cette époque l'agriculture se heurtait à de multiples obstacles. En effet, le climat d'insécurité qui régnait avant la défaite de Soumaoro constituait un frein pour son épanouissement. La population était plutôt préoccupée pour sa propre sécurité.

[144] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

L'agriculture ne se développa donc pleinement qu'au XIIIè siècle, avec le retour de la paix après la défaite de Soumaoro qui permit aux Maninka de descendre des collines où ils avaient trouvé refuge pour s'établir dans les plaines afin d'y mener une vie sédentaire (Camara 1977-1978)[145]. En cherchant à satisfaire ses besoins alimentaires fondamentaux, le Maninka pratiquait les cultures vivrières diverses.

En dehors des travaux champêtres qui couvraient de larges surfaces, le maraichage était une pratique en vogue. De nombreux légumes en étaient produits. Par ailleurs, il existait au Manden des produits de cueillette et des plantes telles que le coton *kɔrɔndi*, le tabac *janba*. « *C'est grâce à cette richesse agricole que le Mansa pouvait entretenir une armée nombreuse et jouer son rôle de «père du peuple» en offrant de fréquents banquets à celui-ci* » (Djibril Tamsir Niane1991: 194) [146]

Au moment des récoltes de la plupart des champs, une partie de la famille partait du village pour s'installer dans les hameaux de culture *togoda* qui étaient souvent éloignés des villages. Généralement le hameau de culture était bâti à proximité d'une source d'eau, un marigot par exemple dont il pouvait porter le nom. Selon Massa Makan Diabaté (1975)[147], le père de Soundjata avait bâti son hameau de culture à Kakaman.Tout cela dénote l'existence d'une organisation de l'espace de production agricole. En dehors des champs, dans le secteur de la plaine contiguë à chaque village, étaient bâtis trois types de jardins potagers qui appartenaient aux femmes.

Les jardins, qui étaient implantés dans les bas-fonds (souvent à proximité des cours d'eau), constituaient des lieux où les femmes cultivaient des légumes dont le gombo g*ban*, l'aubergine *jagaro*, etc. En ce qui concerne les termitières, celles-ci devenaient des relais aux jardins lorsque ces derniers connaissaient l'inondation par les eaux de pluie. Généralement, les termitières qui étaient un lopin de terre à la forme circulaire à l'image d'une ceinture étaient attribuées par le chef de famille à une femme. Plusieurs termitières existaient et étaient parsemées à travers les champs de famille. Les champs-jardins qui étaient situés

[145] Seydou Camara, op.cit.

[146]Djibril Tamsir Niane in Joseph Ki Zerbo & Djibril Tamsir Niane (dir.), *Histoire Générale de l'Afrique*, Vol. VI, Paris, Présence africaine/Edicef/unesco, 1991,p.194.

[147] Massa Makan Diabaté, op.cit..

au village ou dans les environs étaient entourés d'une claie établie après les cases d'habitation et étaient le domaine des femmes qui y cultivaient les mêmes produits que l'on retrouvait dans les jardins. D'après Djibril Tamsir Niane (1960)[148], c'est dans un jardin que les femmes venaient chercher les fameuses feuilles de baobab à cause desquelles Soundjata accomplit sa marche miraculeuse comme nous le verrons dans l'épopée mandingue.

En règle générale, les droits de propriété qui fixaient les limites des champs étaient dûment établies et ne faisaient l'objet d'aucune contestation. En effet, ces limites étaient soit marquées naturellement par une diguette, un fossé, soit par des piquets. En famille, les champs dans les zones de cultures itinérantes appartenaient aux premiers occupants car comme disent les Maninka:«*la terre appartient à celui qui la travaille»*. Plusieurs chants Maninka glorifient le travail de la terre. Ils sont l'œuvre des *sɛnɛdyeli*, griots de labour qui vantaient le travail des grands laboureurs de grandes superficies. Ainsi, les principales activités avaient quasiment leurs griots spéciaux. C'est à travers la manière dont le Maninka organise les travaux agricoles que l'on comprend mieux l'importance accordée à la solidarité. Celle-ci apparaît comme la manifestation achevée des formes d'assistance collective dont l'initiation constitue le soubassement. L'agriculture demeure l'un des domaines d'investissement particulièrement prisés où les *kari* excellent, fonctionnant comme des structures d'appui. Il est intéressant de tenir compte de cette autre forme d'organisation qui a marqué le mode de vie des Maninka.

En effet, les camarades d'âge, *kari, sɛdɛ*, et *tonden* constituaient la soupape de conditionnement de l'agriculture. Dans cet ensemble bien structuré, les enfants : filles et garçons de la même génération appartenaient à une même famille de classe d'âge appelée *kari*. Le sens de ce regroupement nourrit constamment l'instinct grégaire du Maninka. Selon Solange de Ganay (1956: 10) [149] qui décrit cette forme d'organisation, « *Le kari est essentiellement composé de l'ensemble des jeunes du village, mais un homme restera parfois dans la communauté d'entraide jusqu'à 40 ans. Les filles et les jeunes femmes en font également partie ».*

[148] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

[149] Solange de Ganay, *Les communautés d'entraide chez les Bambaras du Soudan Français*, Paris imprimerie 1956, p.10.

Les *kari* se présentaient donc comme une fédération des camarades d'âge et des groupes sociaux au sein desquels les membres n'étaient pas unis nécessairement par des relations de parenté mais par une commune soumission à des règles de discipline propres à chaque catégorie d'âge ou d'initiation. Dans la mesure où la philosophie des *kari* reposait sur la solidarité, l'entraide, ils étaient composés de jeunes travailleurs dont les activités consistaient pour l'essentiel à la production agricole. Cette organisation était perçue comme une forme de structure socialisante visant à intégrer l'homme dans la communauté villageoise. Vus sous cet angle, elle apparaissait comme une association qui obéissait à un règlement dont les contraintes de soumission étaient fondamentales.

Les différentes promotions des *kari* étaient appelées *sɛdɛlu ou filan nu* signifiant les branches ou les groupes de camarades d'âge. Elles recevaient une formation particulière et assuraient dans la collectivité un rôle déterminant sous la direction du conseil des anciens, lequel fonctionnait à l'image d'un comité actif. Les jeunes hommes formant le même *kari* s'installaient dans une certaine communauté sociale par l'acquisition des mêmes habitudes et par l'adoption des mêmes attitudes. Chaque *kari* avait un chef à sa tête c'est-à-dire le *kari kuntigi* qui assumait la présidence des activités. Le *karikuntigi* qui était généralement issu du clan fondateur du village était chargé de l'expédition des affaires courantes (Fabouré Camara 1974-1975)[150].

Outre leur implication dans les activités agricoles, les *kari* s'organisaient en vue de jouer un rôle économique majeur dans les villages. En effet, ils accomplissaient des tâches collectives de protection du village, de la brousse. Ils formaient des brigades de surveillance ou de vigilance. D'autres tâches sous forme de service en groupe étaient rendues à des particuliers de la communauté villageoise, moyennant certains fonds en nature. Mais, les prestations de services agricoles étaient des formes d'exploitation communautaire qui se faisaient au nom de la solidarité familiale et même sociale. C'est ainsi que tout propriétaire de champ *fodotigi* pouvait solliciter l'aide ou l'assistance de groupes de jeunes agriculteurs dans son champ pour la culture annuelle le *sansɛnɛ*, du fait que pour des raisons économiques on pouvait y faire recours une fois par an. C'est ainsi donc qu'une ou deux fois par an, selon les possibilités et en fonction de l'étendue

[150] Fabouré Camara, op.cit.

exploitée, le *fodotigi* sollicitait les *kari* pour l'entraide. Le travail proposé: la culture ou la semence pouvait s'effectuer en deux ou trois journées selon le nombre de travailleurs avec un coût raisonnablement variable soit : un bouc, un taureau en plus des repas assurés au son des tams-tams. Toute l'entreprise se mettait en branle à partir de la présentation des noix de cola qui était la condition coutumière essentielle *landa.*

En mettant en évidence l'importance et le rôle des *kari* dans la société mandingue, on s'aperçoit qu'au fond chaque Maninka appartient et / ou s'identifie à cette forme de cellule de solidarité. On sent que la grégarité colle à la peau du Maninka qui ne trouve la plénitude du développement de son être que dans la vie communautaire.

2.3.2 La chasse au Manden: structure, admission, fonctionnement et pratiques corporatives

Il est difficile de dissocier l'histoire des institutions et de la chasse de celle du Manden, faisait remarquer Cissé & Kamissoko (2000)[151]. En effet, la générosité de la brousse giboyeuse a conduit le maninka à pratiquer la chasse sous toutes ses formes pour satisfaire ses besoins vitaux. Tout comme l'agriculture, la chasse est profondément présente dans la vie du maninka comme en témoigne Karamo Adama Diabaté:

Mɔgɔ tan ni fila le bɔle Wagadu,
Donso ya ma tɔgɔmala.

Ce sont douze personnes qui ont quitté Wagadou.
Pour la promenade de chasse.

On voit qu'outre l'agriculture, la chasse du gibier apparaît comme une motivation qui a poussé le Maninka à se déplacer de son lieu d'établissement

[151] Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, op. cit.

d'origine. La chasse occupe une place de choix dans l'histoire du Manden. C'est pourquoi, «*les vraies institutions et l'histoire du Manden reposent sur la société des chasseurs*» (Cissé 2000: 359)[152]. Mais quoique l'histoire du Manden soit dominée par la chasse, il est admis que les Maninka ont trouvé sur place d'autres populations qui pratiquaient déjà cette activité. Selon Bokar N'Diaye (1970: 148-149)[153]:

> *[…] il y a lieu de signaler qu'avant l'arrivée des émigrants Malinkés, le pays Manding était habité par d'autres populations dont les occupations essentielles étaient l'agriculture, la cueillette et surtout la chasse. […] Depuis la chasse était devenue leur principale source de revenu, ils comprirent l'avantage qu'ils tueraient plus en transformant leur regroupement en associations de chasseur. Mais… le commandement est confié comme cela se devait à ceux qui étaient réputés à la fois comme meilleurs tireurs à l'arc et les plus téméraires face aux bêtes fauves. Il partait ainsi du fait que les hommes qui étaient nantis de tant de qualités n'étaient pas ordinaires et qu'on ne pouvait donc trouver mieux pour conduire les autres.*

L'auteur met en avant le désir chez le Maninka de disposer de gros butins de chasse à la base du regroupement des chasseurs sous la forme d'association. Il décline les qualités qui sont prises en compte dans la hiérarchisation de la confrérie des chasseurs. En effet, il fallait être reconnu meilleur tireur à l'arc et téméraire face aux fauves pour avoir droit au titre de *sinbon*. Depuis cette époque lointaine, la chasse est considérée comme métier à part entière et le Maninka s'est anobli avec cette pratique car elle est directement liée à la guerre. Hormis la couverture des besoins alimentaires, la chasse favorisa la mise en place d'un corps d'armée. Mais, avant d'aborder ce dernier aspect, nous allons faire un bref aperçu sur la naissance de la société des chasseurs, son organisation structurelle, son fonctionnement et les différentes pratiques de chasse qui s'exercent au Manden.

Mamadi Kani que de nombreuses traditions au Manden considèrent comme le plus grand roi chasseur mandingue est présenté comme l'inventeur du sifflet de chasse appelé *sinbon*, mot qui désignera par la suite l'ordre supérieur des

[152]Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, ibid., p. 359.
[153] Bokar N'Diaye, *Groupes ethniques au Mali*, Bamako, Editions populaire, 1970, p. 148-149

chasseurs. Les chasseurs Maninka mirent au point cette activité qui permettait aux plus audacieux de gagner l'estime des autres car un exploit cynégétique était considéré comme la victoire sur un danger et surtout des risques de mort encourus. Cet état d'esprit, au fil du temps, les rendit belliqueux et les plus braves avaient coutume de s'en vanter et même de s'en prendre à leurs voisins. Ainsi assistait-on à des luttes intertribales qui prenaient parfois des proportions imprévisibles. C'est ainsi que la chasse permit au chasseur de s'imposer sur les autres communautés voisines. Selon Traoré (2000: 89)[154] *« l'image du chasseur comme héros civilisateur »* valorise le *sinbon* et place celui-ci comme un héros dont le Maninka a toujours été fier.

Pour se rendre compte que la chasse était une pratique ancienne du peuple Maninka, on peut se reporter à Cissé & Kamissoko (2000)[155]qui soutiennent :

> *Aucun bien n'était précieux aux yeux du Maninka, nous dit Wa Kamissoko, plus que l'acquisition des chiens de chasse. Le célèbre Niani Massa Kara de la famille royale des Kamaras était un chasseur de gros gibier tout comme Tiramakan Traoré et Sunjata Keïta. Naren Famaghan épousa la mère de Sunjata à la suite d'une histoire de chasse et il était lui-même un très grand chasseur et un grand devin*

En présentant l'acquisition du chien de chasse, en tant que compagnon comme le bien le plus précieux, on comprend que le Maninka accordait de l'importance à ce tout ce qui était lié à la chasse. Au même titre que l'homme, le chien est un chasseur et un auxiliaire dans cette activité dévolue aux humains. Au Manden de la période de Soundjata, tous les hommes de renom ou les héros ont été des chasseurs. Cette participation massive à la chasse place celle-ci au centre d'importantes actions dans l'histoire du Manden. En effet, l'histoire de Soundjata n'apparaît-elle pas comme celle d'un des plus grands chasseurs? Ce trait et le titre de *sinbon* font du héros mandingue un membre important de la communauté des chasseurs.

[154] Karim Traoré, op.cit.,p.89.
[155] Youssouf Tata Cissé& Wa Kamissoko, op.cit.

2.3.3 La confrérie de chasseurs ou *donso ton* et sa mutation

Notre objectif n'est pas de reconstituer toute l'histoire de la confrérie des chasseurs, mais d'en évoquer quelques faits de mémoire racontés par les griots dans leur déclamation de l'épopée mandingue. En effet, le *donso ton* est la forme achevée de l'architecture d'une communauté liée à la même activité, mieux un mode de regroupement initiatique qui dispose de caractéristiques propres. Quelques indications d'ordre étymologique du groupe socioprofessionnel et initiatique permettent d'éclairer son avènement. Selon la tradition, le terme *donso* dériverait de l'expression: *donso so sa* qu'on peut traduire littéralement en français par «rentre enfin à la maison!» Exclamation indiquant que celui qui a pour profession de chasser le gibier est resté longtemps éloigné du *so* ou domicile et avant qu'on l'intime l'ordre de rentrer enfin à la maison.

En effet, il est établi dans la tradition populaire que les maîtres chasseurs peuvent demeurer des jours et des nuits en brousse sans aucun contact avec la communauté villageoise. Selon une autre acception, *doo* veut dire «le savoir». Ainsi, le composé *doo so* signifierait «demeure du savoir». Cela laisse entendre que l'initiation au métier de chasseur est source de connaissance. Et le maître-chasseur en tant que grand initié est bien un réceptacle de savoir ou *doo so*.Par ailleurs, on considère que le terme *doo soo* pourrait dériver de l'expression *doo soo* dans laquelle s*oo* veut dire cheval et d*oo soo* cheval du savoir pour désigner le chasseur.

De ces différentes considérations, on peut retenir qu'à la base le chasseur est d'abord un initié à une activité qui requiert la mobilisation de certaines connaissances et d'un savoir-faire. De ce point de vue, le d*onso ton* apparaît comme l'association des initiés en matière de chasse. Il convient de souligner qu'on ne naît pas chasseur, on le devient par la seule volonté de se soumettre aux principes qui régissent la confrérie. Il n'existe quasiment pas de règle discriminatoire pour disqualifier qui que ce soit. L'adhésion qui est ouverte à tous les sexes donne droit aux femmes qui ne sont souvent pas des épouses de chasseurs d'accéder à la confrérie. Tout postulant peut se proposer de mener des

démarches d'adhésion en choisissant librement son maître parmi ceux qui sont reconnus comme tels. Dans ce cas, le rituel requiert du nouvel adhérent la mise à disposition d'une chèvre ou d'un bouc au pelage rouge ou à la limite d'un coq rouge plus un paquet de dix noix de colas rouges. Dans tous les cas, la symbolique rouge est quasiment présente parce qu'elle est la couleur favorite des chasseurs. En effet, chez ces derniers, la couleur du sang symbolise la victoire qui est elle-même le signe de la gloire. Moralement le sang de l'animal abattu procure du bien aux chasseurs.

Pour intégrer la corporation, il importe pour le postulant de s'attacher les services d'un orateur reconnu par la communauté pour l'introduire auprès d'un maître et présenter à celui-ci tous ses cadeaux. Mais la qualité de membre de la confrérie n'est reconnue à l'apprenti-chasseur - *karaden*- qu'au cours d'un sacre rituel d'admission qu'il est utile de décrire. En effet, le jour du sacre rituel d'admission *bolodon*, le *karanden*, accompagné de son maître, vient se présenter devant la grande assemblée des chasseurs réunis au carrefour *dankun* pour le rituel appelé communément le *dankun sɔ*. D'après Diakité (2009)[156], Sogo Siyajan et Manden Santigi sont à l'origine de ce rite de la chasse. Avant de revenir sur le *dankun sɔ* dans notre travail, rappelons que la cérémonie se déroule de la manière suivante. L'élève apporte son fusil et les cadeaux offerts à son maître. Mais, l'acte en lui-même consiste en une profération de foi, une sorte de prestation de serment qui consiste à répondre clairement à une série de questions que lui pose le chef des chasseurs ou *donsoba*. Dans ses travaux sur la corporation des chasseurs, Cissé (1994: 59)[157] décline le questionnaire auquel est soumis le postulant:

ba ni fa t'i la Saanɛ ni Kɔntɔrɔn kɔ	*Tu n'as désormais de père et de mère queSaanɛ & Kɔntɔrɔn*
dɔgɔ ni kɔrɔ t'i la donsow kɔ ?	*Tu n'as désormais de frères aînés et de frères cadets que les chasseurs*
i bi sɔn Kɔntɔrɔn ka ko ma wa	*Acceptes-tu la chose […] de Kɔntɔrɔn ?*

[156] Drissa Diakité, op.cit., p.34.

4 Youssouf Tata Cissé, *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara. Mythes, rites et récits initiatiques*, Paris, Editions Nouvelles du Sud et ACCT, 1994, p.59.

i bi sɔn donsow ka fɛn ma ? *Acceptes-tu la chose […] des chasseurs ?* (1994 : 59)

On comprend pourquoi les chasseurs respectent et se vouent à leur divinité *Kondɔlon* et S*ani*[158]. L'admission équivaut à la cérémonie de prestation solennelle de serment. La défense des valeurs du *donso ton* devient l'aspect déterminant du devoir sacré régissant le comportement de tous les chasseurs. Le néophyte apprenait alors de la bouche du chef des chasseurs qu'il était désormais membre de la grande famille de *Kondɔlon* et S*ani.* Mais il est opportun de préciser qu'une fois qu'on acquiert la qualité de membre de la confrérie, on ne la perd plus. Ainsi, demeurait-t-on à jamais dans la communauté. En revanche, toute infraction aux règles était immédiatement sanctionnée par le paiement d'amendes ou dans des cas gravissimes de manquement avéré par la mort. Les chasseurs qui formaient une chaine de solidarité vivaient dans la fraternité au sein de leur association. Selon Traoré (2000: 94)[159]:

> *Tous les chasseurs sont des frères liés par une solidarité indéfectible. Un chasseur ne doit jamais commettre l'adultère et il doit avoir une sexualité contrôlée. Ainsi évitera-il d'avoir des relations sexuelles à l'approche de toute entreprise importante. Le chasseur doit faire preuve d'austérité dans le domaine alimentaire*

Il s'avère important de préciser que le chasseur doit jouir d'une certaine pureté en évitant l'adultère dans sa vie et se soumettant à une sexualité contrôlée. Lorsque le nouvel adhérent était confié à son maître solennellement, ce dernier se constituait en véritable parrain. Désormais le maître avait le devoir de transmettre à son élève, selon son chronogramme et la nécessité, les secrets *dalilu* qu'il était censé porter en son sein car l'art cynégétique ne peut quasiment s'exercer

[158] Saanè n'est autre qu'un être humain à deux jambes ; un être humain comme toi et moi, car c'était la fille de Fa Kòmè. Oui! Saaanè était une femme, issue de Fa Kòmè ! Mais cette femme et un génie de la brousse s'attachèrent l'un à l'autre. Une profonde amitié a lia à ce génie : ce génie s'appelait Kòndòlòn. Voilà pourquoi les chasseurs disent Saanè et Kòndòlòn. Leur amitié fut telle que Kòndòlòn finit par livrer les secrets de la brousse à Saanè. Et Saaanè comprit le langage des animaux dans la brousse, et dans cette même brousse les animaux comprirent le langage de Saanè. Oui! Dans la brousse sans père, dans la brousse sans mère, Saanè comprenait le langage des animaux et arrivait à se faire comprendre de ceux-ci!

C'est ainsi que par l'intermédiaire de Saanè les secrets de la brousse pénétrèrent dans la maison des hommes […] Voilà pourquoi Saanè et Kòndòlòn sont vénérés et font l'objet de culte de la part des chasseurs. Aucun chasseur au Manden ne pénètre dans la brousse sans invoquer Saaanè et Kòndòlòn. Ceci était vrai hier, ceci est vrai aujourd'hui encore. (Diakité, 2009 :35)

[159] Karim Traoré, op.cit., p.94.

efficacement sans secrets. Sous les encouragements de son maître, le *karanden* devait participer aux différentes rencontres de la corporation dirigée par le *donso kuntigi* qui est l'appellation du chef de la confrérie des chasseurs. Ce dernier était toujours désigné par les anciens de la corporation. S'il n'était pas forcément le plus âgé, il devait avoir acquis une certaine expérience dans le métier. Les secrets accumulés au fil du temps faisaient du chef des chasseurs un homme craint qui était l'ordonnateur et le garant des biens de la communauté des chasseurs. A l'intérieur de la chambre du chef, les peaux des gros animaux abattus par les membres de sa confrérie ornaient le mur. Généralement ces peaux étaient fixées au mur par ordre d'abattage.

Au sein de la confrérie, il existait une hiérarchie de quatre classes de chasseurs : les *donso kɛmɔgɔlu*[160], les *donsobalu*[161], les *donso kamaren*[162], et les *donso den*[163]formés par la classe des apprentis. Selon Camara A. (1999: 48)[164]:

> *Ce sont des élèves-chasseurs en temps de formation. Ils accompagnent leurs maîtres dans les sorties de chasse et bénéficient de leur expérience. A l'école d'un Donsoba, on distingue deux catégories de Donsoden: d'abord il y a les Donsoden qui sont d'un même village que le Donsoba lui- même; eux, ils résident chez leurs parents même s'ils passent le clair de leur temps dans la compagnie du maître. La seconde catégorie est constituée par les Donsoden, ressortissants d'autres villages; eux, ils vivent sous le toit du Donsoba et font provisoirement partie de sa famille.*

L'auteur décline la composition du groupe des *donsoden* en ceux qui sont ressortissants du même village que le maître et ceux qui sont venus d'ailleurs et qui résident chez le maître. Selon le même auteur, la formation des *donsoden* qui durait au maximum une dizaine d'années alliait théorie et pratique. Au plan théorique, les élèves recevaient de la part de leurs maîtres des enseignements utiles dont notamment les formules incantatoires, et l'usage des plantes à des fins thérapeutiques. Ainsi, l'importance des confréries de chasseurs ne se limitait pas

[160]donso: chasseur; Kɛmɔgɔ: vieux; lumarque du pluriel

[161]donso: chasseur; bagrand; et lu marque du pluriel

[162]donso: chasseu; kamaren: jeunenu: pluriel

[163]donso: chasseur; den: petit; nu: pluriel

[164] Ansoumane Camara, *Traits épiques et figure du héros dans les récits cynégétiques et agricoles des Maninka de la Haute Guinée*, Thèse de Doctorat, INALCO, 1999, p.48.

seulement à l'aspect mystique, elle se situait dans le cadre de la médecine traditionnelle. Les meilleurs chasseurs connaissaient les vertus de chaque plante. Au niveau pratique, sous la vigilance des maîtres, les élèves s'initiaient aux maniements des armes. On leur enseignait la manière dont s'opère le dépistage des animaux en brousse. C'est dans ce contexte qu'ils apprenaient, par exemple, la technique de camouflage. Les parties les plus sensibles des animaux étaient soigneusement étudiées et des séances d'entraînement à l'art de la chasse étaient mises en place.

Au-delà des enseignements du maître officiel, l'élève pouvait bénéficier d'autres leçons complémentaires de la part d'autres maîtres-chasseurs. La formation stimulait la grégarité et mettait en avant l'esprit d'appartenance à un corps. Les proverbes constituaient des éléments sur lesquels s'appuyait l'enseignement. Ce que semble confirmer Camara A. (1999)[165] lorsqu'il note que leur initiation prenait appui sur les proverbes. On comprend alors l'importance du proverbe dans la formation qui exigeait le respect d'un protocole bâti autour d'un ensemble de règles ou de pratiques de la chasse à observer scrupuleusement. Ainsi, au cours de la période de formation, les *donsoden* apprentis chasseurs s'initiaient à des pratiques. Outre la morale, le chasseur s'exerçait au métier à travers plusieurs formes de chasse.

En effet, au Manden, la chasse qui apparaissait comme une activité quasi courante et ouverte à tous était pourtant sélectivement menée en fonction des compétences que requérait chaque forme de chasse dont le *tassou ou* le feu de brousse, le *wulumatagama* ou la promenade de chiens, *le wulamasigi ou* le séjour dans la brousse, *le gbanansigi ou* le hamac d'observation du gibier, *le wodalasigi* ou camper auprès des issues, *le sagadali* ou la recherche, *le lampan matagama* ou la promenade aux torches, *le lampan matagama* ou la promenade aux torches. Pour assurer sa gestion, la confrérie s'était dotée de règles de conduite auxquelles tous les membres de la corporation étaient astreints. A l'origine, ces règles furent conçues pour résoudre les conflits qui se posaient souvent au sujet de l'identité des chasseurs des gros gibiers victimes d'agression corporelle ou de mort.

[165]Ansoumane Camara, op.cit., p. 112.

Dans sa version orale de l'épopée mandingue, Karamo Diabaté éclaire que : *ka sogo ko tɛgɛ* qui signifie couper la queue de l'animal est une règle ancrée dans la tradition depuis l'abattage du buffle de Do au XII è siècle. A partir de cet abattage, détenir désormais la queue de l'animal est devenu le symbole de la victoire sur l'animal et en même temps le droit de propriété sur son corps. Tous les chasseurs étaient tenus de respecter cette règle. En outre, lorsque le chasseur tuait un animal, il procédait au dépeçage en s'accommodant une règle générale précieusement élaborée. En effet, les parties du l'animal qui étaient destinées au maître-chasseur et au chef-chasseur étaient déterminées et connues d'avance. Se nourrissant de la faune, les chasseurs ont placé la préservation de celui-ci dans leur préoccupation. En effet, selon la règle instituée et relayée dans la tradition populaire, au Manden, un chasseur épargnera tout animal en situation de mise bas.

Pour terminer, on peut retenir que la présentation du domaine de la chasse a permis de comprendre le fonctionnement de la confrérie des chasseurs. Elle a permis d'indiquer les qualités exceptionnelles requises pour être un chasseur. Ces qualités construites sur fond de secrets participent de la mise en œuvre d'une initiation. En tout état de cause, si la confrérie des chasseurs professionnels est ouverte aux deux sexes, elle demeure néanmoins un domaine réservé aux seuls initiés qui ont appris ses enseignements et toutes ses règles. Enfin, il convient de mentionner que l'organisation des chasseurs avec ses principes rigoureux a été une source d'inspiration qui a servi de bréviaire à la mise en place d'une armée au service du Manden.

2.4 Le *donso ton* dans l'arène de la reconquête

Tout comme l'agriculture et la chasse, les activités guerrières demeurent une préoccupation du Maninka. En effet, même si l'on admet que des conditions socio-historiques ont favorisé la naissance du Manden, il s'avère important de mentionner que l'empire s'est bâti et s'est épanoui grâce aux armes c'est-à-dire à la conquête militaire. C'est pourquoi, il est important d'évoquer l'action guerrière qui a conduit à la fondation de l'empire du Manden pour appréhender de quelle

manière son génie militaire a défait l'armée soso. Faisant écho à l'activité guerrière déclenchée pendant la période de Soundjata, la tentative de reconstitution de l'empire mandingue au XIXè siècle sous la direction de Samory Touré est un carrefour qui permet de cerner la dimension de l'ambition hégémonique du peuple Maninka.

On peut sans doute observer que Soundjata, dont la vaillance et le génie militaire font l'objet de gloses dans la littérature mandingue, était avant tout un chasseur. La confrérie des chasseurs était la source dans laquelle le Mansa puisait les éléments devant servir dans son armée. Ainsi, ce corps de chasseurs, qui était composé d'hommes intrépides, a constitué le noyau de l'armée qui a assuré la défense de l'intégrité territoriale car le XIIè siècle a été marqué par une anarchie totale. En effet, avec le déclin de l'empire du Ghana, le souverain Soninké a été incapable de s'imposer aux populations révoltées, chacune d'elles aspirant à son autonomie. Et dès lors, par le rapport des forces, la raison du plus fort a remporté.

Dans ce contexte, le peuple Maninka vivait dans la psychose et la peur du lendemain. Cette situation apparaissait comme la suite logique d'un ensemble de conditions difficiles générées par l'exercice de l'esclavage. L'intensification du commerce des esclaves depuis les temps immémoriaux associé aux nombreux pillages auxquels se livraient les Markas et les rapports belliqueux existant entre les nombreux roitelets esclavagistes appelés *kadogbɛlen*[166]qui s'affrontaient régulièrement pour exhiber leur puissance ont amené le Maninka à se mettre à l'abri des troubles et de l'insécurité.

Pendant cette période, les *tere* c'est-à-dire les chasseurs d'esclaves et brigands régnaient en maîtres absolus. Pour ces derniers, l'esclavage était une source de pouvoir pour s'assurer le prestige par l'élimination d'un concurrent et / ou par la réalisation d'un capital économique. Selon Cissé & Kamissoko (2000:9)[167]qui décrivent la situation :

> *Les Malinké se vendaient entre eux. Tout roitelet qui craignait d'être renversé par un de ses frères consanguins s'empressait de le faire enlever*

[166]Expression qui signifie gens qui n'ont aucune pitié
[167] Youssouf Tata Cissé &Wa Kamissoko, op.cit., p.9.

par ses esclaves sur le chemin des champs ou à la faveur d'un voyage pour aller le vendre aux Maures du Sahel. Chaque Malinké voulait se faire une renommée même si c'était au prix de la liberté de son semblable.

De toutes ces considérations, on comprend alors que le commerce des esclaves n'est pas un fait nouveau du Maninka. Par cette pratique, des frères se vendaient sur le marché. Les rois profitaient de la transformation de leurs frères consanguins en esclave pour consolider et / ou asseoir leur pouvoir fébrile. Pour échapper aux *tere* et aux menaces, l'emplacement des villages mandingues obéissait à une certaine norme. En effet, la proximité des montagnes était considérée comme un facteur de protection contre les risques d'invasion. Ainsi, des villages entiers se transportèrent dans les montagnes où les habitants édifièrent les limites des forteresses à l'aide de la terre battue et de pierre. Les forgerons assuraient le gardiennage des tambours de guerre qu'ils taillaient et sur lesquels ils faisaient des sacrifices de sang après des batailles et lors des rituels annuels. Ces rituels qui étaient célébrés en fin de saison pluvieuse étaient une période pendant laquelle les armées entraient généralement en guerre au nom des rois.

La tactique militaire qui préconisait l'attaque nocturne était mise en œuvre à la lumière de torches de paille. Un veilleur demeurait nuit et jour au sommet de la montagne pour prévenir les villages d'éventuelles incursions de la part des assaillants. A Niani kuru, on découvrait à perte de vue les Monts du Bouré, de Niagassola, de Dumba, les plaines du Wassulu et du Keyla Dugu. Quand un village était attaqué, les guerriers démolissaient les fortifications s'ils ne parvenaient pas à y pénétrer. Au moment où ceux-ci accomplissaient leur besogne, de courageuses femmes venaient jeter par-dessus le mur leurs ordures. C'est pour se mettre à l'abri des avanies que les Maninka cherchèrent à initier un corps de guerriers. Du coup, les chasseurs furent désignés soldats pour accomplir la tâche qui consistait à assurer la défense (Camara 1977-1978)[168] . C'est pourquoi, dans l'épopée mandingue, les chasseurs occupent la première ligne. Sans doute, c'est la bravoure de ceux-ci qui est célébrée à travers le récit de la vie de Soundjata.

[168] Seydou Camara,op.cit

Disposant d'une surface géographique assez immense, le Manden du moyen-âge ne pouvait pas résister longtemps à l'ennemi et au désordre sans une bonne organisation de son armée. A sa naissance, l'empire qui s'étendait sur une bonne partie des royaumes voisins mit en place une puissante armée pour assurer sa défense et sa sécurité. L'organisation de cette armée qui était dirigée par des hommes aux valeurs militaires établies servit de modèle aux royaumes affranchis du Manden. En dehors de leurs occupations habituelles: l'agriculture ou la chasse, les seize clans alliés volontaires des Keîta (la famille impériale), que nous avons précédemment présentés (voir supra chapitre I au niveau de la stratification à base sociale), étaient chargés de la défense du pays. Ces clans appelés *ton tigi* c'est-à-dire les hommes libres ou archers (combattants à cheval) formaient une véritable « compagnie » depuis les victoires de Soundjata au XIIIème siècle. Ces combattants permanents étaient appuyés par leurs esclaves qui jouaient le rôle de fantassins dans l'armée. Ils étaient repartis entre deux pôles que dirigeaient deux généraux. Djibril Tamsir Niane (1959: 6656)[169]qui soutient cette hypothèse précise que *«Le Prince avait sous ses ordres deux généraux : l'un pour la partie méridionale, l'autre pour la partie septentrionale ; le premier s'appelait le Sankar Souma, le 2e Faran Soura. Chacun d'eux avait sous ses ordres un certain nombre de caïds et de nombreuses troupes»*.

Ainsi qu'on le voit, le Manden était divisé en deux parties placées chacune sous la direction d'un général qui s'employait à assurer la défense et en même temps à imposer l'hégémonie mandingue sur les autres peuples. De l'avis de Camara: (1977-1978: 73)[170]:

> *La force des armes a surtout permis aux malinkés de s'imposer les uns aux autres. L'armée n'était pas permanente. C'est après les conquêtes légendaires de Sunjata que les seize porteurs de carquois qui combattirent Soumaoro Kanté, s'organisèrent en une puissante aristocratie militaire pour mieux asseoir et conserver la domination du fondateur de l'empire du Mali.*

L'auteur atteste que les Maninka doivent leur suprématie sur les autres peuples aux armes. Mais il convient de mentionner qu'une véritable armée permanente n'a pu voir le jour qu'avec l'avènement de Soundjata. C'est en ce

[169] Djibril Tamsir Niane, op.cit, p.6656.
[170] Seydou Camara, op.cit. p.73.

moment seulement que le clan des seize porteurs de carquois (précédemment décrit au chapitre 1) a fondé une armée qui agit au nom de l'empire. Ailleurs, Camara (1977-1978: 60)[171] décrit la stratégie de combat et les compartiments de la troupe lors des hostilités en ces termes:

> *L'armée Malinké en rang de bataille était constituée d'une masse centrale appelée disi (poitrine) flanquée de deux ailes (droite et gauche) : kinin bolo et numan bolo. A l'arrière venait la réserve des hommes d'armes (ton koro bolo). Chaque groupe avait son orchestre et tambours, de trompes, de xylophones, et de cloches [….]*

Ce qui revient à admettre que les dispositions tactiques pour la guerre étaient bien réfléchies, élaborées et obéissaient à une structuration. En effet, elles étaient calquées sur la morphologie de l'être humain et présentaient la configuration d'une corne de bœuf. Ceci rappelle la tactique de guerre de Chaka dans *la mort de Chaka* de Seydou Badian Kouyaté (1961)[172]. Chaque compartiment de l'armée avait son griot et son orchestre dont la mission consistait à exciter et/ ou à attiser la hargne combattante pour la victoire. Ainsi la force de cohésion prenait-elle source dans le désir commun de sécuriser des masses et la volonté de garantir la suprématie du chef contre tout autre prince tenu pour envahisseur et surtout comme étranger. Lorsque le pays annonçait la levée d'armes des troupes, c'est spontanément que tous les hommes valides venaient grossir l'armée.

Le roi était tenu au courant du moindre incident survenu dans n'importe quelle partie du pays grâce à la vigilance des *kɛden* ou envoyés spéciaux ou à celle de *lasigiden* ou représentants permanents. Le Mansa ou roi contribuait à l'entretien des guerriers. L'épopée mandingue raconte que pour galvaniser les énergies et permettre aux combattants de résister à la peur et prendre conscience de leur responsabilité, le déclenchement de la guerre était toujours précédé de l'organisation d'une veillée d'armes au cours de laquelle la parole du griot contribuait à remonter le moral des troupes. Djibril Tamsir Niane (1960:114)[173]évoque l'une de ces scènes de la manière suivante: « *Le soir, pour*

[171] Seydou Camara, p. 60.
[172] Seydou Badian Kouyaté, *La mort de Chaka*, Paris, Présence africaine, 1961.
[173] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.114.

remonter le courage des hommes, Djata donna une grande fête, il tenait à ce que ses hommes se réveillent contents le matin ; on tua plusieurs bœufs ; ce soir-là Balla Fasséké, devant toute l'armée, évoqua l'histoire du vieux Manden ».

Comme on le voit, festin et narration épique font corps pour pousser les combattants à l'action. A ce niveau, la fête a un effet stimulant pour l'accomplissement de grands actes de bravoure.

La reconquête du trône est une des périodes charnières de l'histoire du peuple mandingue. Cette action historique visant à libérer le Manden de l'hégémonie *soso* a donné lieu à la célébration de la bravoure à travers des joutes oratoires de griots. C'est par le biais de l'épopée de Soundjata que se conserve et se transmet la mémoire collective. Ainsi, sous la forme de récit, on voit une littérature éclore pour réhabiliter le passé et en même temps nourrir l'idéologie du peuple mandingue par la narration épique.

Rappelons qu'après la bataille de Kirina qui se solda par la victoire de Soundjata et de ses alliés sur le roi Soso Soumaoro, une grande réunion fut convoquée à *Kouroukanfouga*. Cette clairière qui se trouvait au-dessus de la montagne, et proche de Kangaba a abrité le *gbara*, c'est-à-dire l'assemblée constituante des clans Maninka. Siriman Kouyaté (2006)[174] souligne que le « texte juridique » qui en a résulté a scellé les rapports sociaux et a décliné d'une certaine manière le fonctionnement de l'empire. A son apogée le Manden disposait de structures politiques qui laissaient transparaître en saillance le découpage territorial de l'Etat.

A la son déclin vers le XIVè siècle, l'empire a passé le flambeau à celui du Songhoï. Toutefois, la flamme d'une tentative de reconstruction de l'empire mandingue post-Soundjata se rallume, cinq siècles plus tard, dans le corps d'un autre Maninka comme le souligne Sory Camara (1992:21)[175]en ces termes :
« *Après la décadence du Mali, il fallut attendre le XIXème siècle pour voir le Malinké animé d'un nouvel élan de conquêtes. Ce fut sou l'impulsion de l'Almamy Samory, le conquérant malinké qui fonda au XIXème un royaume musulman ».*

[174] Siriman Kouyaté, op.cit.
[175]Sory Camara, op.cit, p.21.

L'élan de l'aventure Samorienne qui est apparue comme une tentative de reconstitution de l'empire mandingue a connu un arrêt sous l'action des européens. Selon Chérif (2005: 35)[176] « *Après avoir longtemps pratiqué le commerce sur les côtes africaines, au XIXème siècle, les européens décidèrent la conquête de toute l'Afrique»*.Mais des africains ont résisté à l'intrusion coloniale. Ainsi, en 1882, Samory s'est affirmé en unifiant le Konia. Puis après ce succès, à la tête d'une puissante armée, Samory a attaqué la ville de Kankan. Alors, satisfait de sa fulgurante percée, il étend ses conquêtes sur tout le Manden. Ainsi, il s'autoproclame Almamy et agit comme un défenseur des causes de l'islam. Yves Person (1968,1970,1975) qui lui consacre une œuvre monumentale décrit les circonstances sociohistoriques et géographiques qui ont favorisé son aventure :

> *L'aventure samorienne se distingue nécessairement par certains traits personnels des entreprises analogues auxquelles on pourrait être tenté de la comparer. Comme le berceau de l'Empire présente de son côté des caractères qui sont exceptionnels dans cette partie du continent, on est naturellement poussé à mettre ces faits en rapport.*
> *L'originalité de l'Afrique subsaharienne réside paradoxalement dans son extrême uniformité. En dehors du massif éthiopien, ce continent possède la plus grande plate-forme tectoniquement stable du monde, et ses horizons rectilignes s'étendent à l'infini. Le paysage de ce « bouclier » ne connaît d'autre variété que celle des zones végétales qui sont déterminées, faute de relief, par l'action du climat et accessoirement la nature des roches.*
> *Cela est particulièrement vrai de l'Afrique Occidentale, dont la surface est remarquablement monotone et dont les paysages végétaux s'allongent d'Ouest en Est répartis en bandes étroites qui assurent toutes les transitions depuis les étendues arides du Sahara jusqu'aux moiteurs de la Grande Forêt […].Il y a là les éléments d'un puissant déterminisme géographique mais nous n'avons pas le droit d'affirmer, a priori, qu'il a joué. C'est ainsi qu'on a souvent considéré les savanes sahéliennes et soudaniennes, qui donnent des pays ouverts, favorables aux relations humaines, comme une invitation aux fondateurs d'Empires. En contraste, le monde clos et hostile de la Forêt aurait produit une humanité morcelée et repliée sur elle-même*.[177]

[176] Allassane Cherif, op.cit., p.35.
[177] Yves Person, *Samori. Une révolution dyula***,** Mémoires de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire. N° 80 IFAN. Dakar. 1968, 1970, 1975.

Par sa position, l'espace géographique : lieu d'émergence de Samory offre de grandes possibilités à l'entreprise guerrière. Ainsi, Samory durant seize ans, a mené une lutte implacable contre la conquête française. Vaincu en 1898, il est déporté au Gabon où il meurt en 1900.

L'histoire de Samory renvoie à *kuma* l'une des catégories de paroles déclinées par Camara Laye dans *Le Maître de la Parle*. Selon cet auteur (1978)[178], en milieu maninka *kuma* correspond à la parole historique, celle qui concerne l'histoire de Samory avec qui s'amorce une autre action épique.

2.5. La vie culturelle au Manden

Elle semble se situer dans le prolongement de l'éducation. Mais, quelle vie culturelle mènent les Maninka? Plusieurs cérémonies rituelles qui ponctuent la vie du Maninka sont souvent liées aux actes fondamentaux dont notamment : la naissance, le mariage, et la mort.

2.5.1 Les cérémonies rituelles

En tant que phénomène rituel, l'initiation qui est une composante essentielle de l'éducation trouve son achèvement dans les activités culturelles. La synthèse des travaux de Fabouré Camara (1974-1975)[179] présente un catalogue de cérémonies.

[178] Camara Laye, op.cit.
[179] Fabouré Camara, op.cit.

Le *diguya ladon* est une cérémonie organisée au cours de la première semaine de la mort d'un chasseur. A quelques jours de la manifestation, le chef de la confrérie programme une sortie à l'intention de tous les chasseurs. Ceux-ci se retrouvent chacun avec un gibier abattu au cours de la partie de chasse sur le *dankun* ou carrefour où les attend le *sɛrɛwa* ou le griot des chasseurs. C'est l'occasion pour la famille du défunt de préparer de nombreux plats. Après le repas communiel, tous les chasseurs en rang se rendent dans la famille mortuaire ou sont réunies les personnes âgées, les femmes et les enfants. Le chef exécute des pas de danse qui sont ponctués de coups de fusil et repris par les autres.

Quant au *simbonsi* ou la veillée dédiée au maître-chasseur, elle est une cérémonie funéraire organisée en l'honneur d'un grand chasseur. Elle peut avoir lieu bien plus tard quelques années après la mort de celui-ci. En prélude à la cérémonie, le *donsokuntigi* convoque la réunion des chasseurs au cours de laquelle une cuisse de gibier est exigée de chacun d'eux. A la date du *simbonsi*, les offrandes s'effectuent au *dankun*. Au cours de cette manifestation culturelle, le *sɛrɛwa* rappelle les hauts faits d'armes du défunt en le comparant à tous les héros de ce métier. Ces animations sont le lieu d'émergence d'un personnage symbolique de la société : le *sɛrɛwa*[180]. Réputé pour sa profonde connaissance de la chasse et des secrets qui entourent cette activité, le *serewa* appartient généralement à la classe des hommes libres ; il est le parolier sur lequel repose la déclamation des hauts faits du métier. Sa présence est requise car c'est à lui que revient l'honneur d'entonner le *donso fasa* ou l'épopée des chasseurs. Ainsi, le *sɛrɛwa* a-t-il la charge d'animer toutes les veillées à travers lesquelles il chatouille la sensibilité des chasseurs, en les incitant à mieux s'affirmer à la chasse par le rappel des exploits et des hauts faits d'armes d'autres chasseurs de renom.

En complément de la préconisation de Camara A. (2005)[181] (dans l'introduction), le terme *fasa* viendrait de l'expression *fasiya* que nous traduisons en français par l'ascendance établie du côté du père et par la succession au niveau du lignage. C'est la devise généalogique qui évoque la réglementation de l'héritage patrilinéaire. En utilisant le terme *fasa* dans le contexte du *donso ton*, il

[180]Le *sɛrɛwa* ou griot du chasseur, en tant que chasseur lui-même est choisi pour son penchant pour la musique et pour son talent oratoire. Il est celui qui accepte d'assumer ce rôle dans la confrérie. Le *sɛrɛwa* est généralement accompagné de l'une de ses épouses qui chantent avec lui. Son instrument de musique est une sorte de guitare polycordes appelée *donso kɔni*.

[181] Ansoumane Camara, op.cit.

devient la devise dont chaque membre confirmé de l'association doit bénéficier comme si cela représentait un trésor spirituel à hériter. Au Manden, les initiations et toutes les autres formes de manifestations culturelles se déroulaient pendant la saison sèche au moment où la population était moins occupée par les travaux champêtres. Les sons de divers instruments de musique accompagnaient les cérémonies dont les danses de *koma fɔli ou* la danse du *koma*, le *soli* ou la danse de la circoncision, le *bɔlon don* ou danse de bravoure, étaient exécutées. La participation à ces activités nécessitait une appropriation des enseignements livrés au cours de l'éducation ou l'initiation des jeunes hommes nouvellement circoncis.

2.5.2. Le *soso bala* : Histoire, description et répertoire

Pour conférer plus de solennité à l'exécution de la performance orale, la musique intervient dans la plupart des cérémonies rituelles de la vie publique au Manden, en témoigne la variété des instruments de musique utilisés dans le répertoire des griots. Ainsi, dans le patrimoine assez riche du Maninka, la musique apparaît en complément comme un élément incontournable de la parole épique. D'ailleurs, tout porte à penser qu'on ait très tôt compris que *le jeu et le sérieux* peuvent aller de paire pour reprendre le titre de l'ouvrage de Karim Traoré (2000)[182]. Les griots sont en même temps les détenteurs du conservatoire et les animateurs du répertoire musical. En raison de la prégnance multiséculaire du *soso bala*[183]ou le balafon de soso dans la culture mandingue, de son origine quasi mythique, du symbole qu'il incarne et de sa place dans la déclamation de l'épopée mandingue, nous allons lui consacrer un aperçu historique dans lequel nous le décrirons et nous présentons son répertoire.

Les travaux de Namankoumba Kouyaté éclairent l'histoire de cet instrument ancestral qui interpelle de nombreux chercheurs. Selon l'auteur (1982: 6)[184], «*Le*

[182] Karim Traoré, op.cit.

[183]Depuis le 18 mai 2001 à Paris, le *Soso bala* est proclamé par l'UNESCO comme chef-d'œuvre du Patrimoine oral et immatériel de l'humanité. Aujourd'hui, il est gardé à Niagassola à environ 135 Km au Nord-Est de la Préfecture de Siguiri, en République de Guinée.

[184] Namankoumba Kouyaté,communication*: Le soso bala dans la tradition orale de Niagassola*, Université de Kankan, Département d'Histoire. 1982

Soso bala ou Soso kɛmo est un Balafon sacré, instrument épique et relique vénéré du passé. Il est un véritable objet de vénération de la part des Kouyaté de Niagassola, de même qu'une source de fierté».

A partir de là, on comprend sans doute que ce balafon sacré est placé sous la garde des Kouyaté qui se trouvent à Niagassola[185]. Autour de cet instrument la tradition mandingue entretient une des plus mystérieuses histoires vieille de plus de 700 ans de la période Soundjata à nos jours (de 1200 à nos jours). En effet, le s*oso bala* et son histoire ont traversé les âges grâce aux soins des plus méticuleux qui l'entourent. Selon Salikhènè Djémory Kouyaté[186], ce balafon est un objet sacré dont on ne joue qu'à des occasions solennelles. Apparemment, il s'impose comme le plus important héritage culturel chez les griots mandingues. Namankoumba Kouyaté[187]le décrit en ces termes :

> *Long environ de 1,50 cm, le Soso-Bala est constitué de 20 planchettes soigneusement taillées et de dimension inégale. Sa hauteur au-dessus du sol lorsqu'on le place dans la position du jeu est de 0,30 cm environ. Sous chacune des planchettes de bois, il y a une gourde de sonorisation. L'ensemble du balafon a une couleur gris-mât. Aux dires des traditionalistes, le Soso-Bala a conservé ses dimensions initiales ainsi que l'essentiel des matériaux qui ont servi à sa fabrication*

Cette présentation montre que le s*oso bala* est d'une construction spécifique par rapport aux formes habituelles des balafons qui disposent de moins de planchettes.

Selon certaines traditions orales, Soumaoro, le roi des Soso en personne aurait confectionné le *soso bala* pour chanter ses propres louanges aux environs des années 1235. Par contre, d'autres traditions indiquent que le même souverain aurait reçu le balafon d'un esprit supérieur, d'un génie qu'on pourrait associer à une divinité de la musique. Mais, il est quasiment impossible de déterminer la

---

[185] Ce lieu rassemble l'une des fortes concentrations de communautés du Manden primitif. Il se trouve au cœur du Dioman Nounkoun. Le Dioman Wagnan se trouve du côté du Sankarani vers Niani.

[186] Un maître de la parole de la famille Kouyaté de Niagassola

[187] Namankoumba Kouyaté, *Méthodes traditionnelles de transmission de l'oralité: l'exemple du soso bala* disponible surwww.folklife.si.edu/resources/unesco/kouyate.htm. *Consulté le21décembre 2012*

date même approximative de la confection de l'instrument. Toutefois, on s'accorde pour reconnaître qu'au moment de la bataille de Kirina, Soumaoro disposait depuis près de trente ans déjà du s*oso bala*.

Etant donné que la bataille de Kirina a eu lieu en 1235, il est possible alors de faire l'hypothèse que le roi soso a acquis le balafon en 1205. Ce point de repère permet d'estimer à 807 ans l'âge du s*oso bala*. Si cette date semble farfelue, un recours à l'archéologie peut révéler sans doute un âge encore plus avancé. Soumaoro devenu maître du balafon en aurait fait un objet de culte personnel au milieu des objets sacrés emplissant sa maison privée. Il est opportun de mentionner qu'une origine divine est attribuée au s*oso bala*. En effet, le balafon servait d'instrument dont la valeur se mesurait à sa fonction oraculaire comme ce fut le cas dans la Grèce antique pour prévenir les éventuelles conséquences des grands événements marquant la vie du royaume.

En tant que source d'inspiration idéale, le s*oso bala* permettait à Soumaoro de s'attirer la faveur permanente des forces numineuses et le soutien inconditionnel de ses multiples divinités. Balla Fassèkè, ancêtre des Kouyaté, entra en possession de l'instrument au cours de son séjour à Soso dans la chambre magique de Soumaoro en compensation des louanges improvisées qui plurent énormément au propriétaire. Dans *L'épopée mandingue,* Djibril Tamsir Niane (1960)[188] décrit cette scène:

> *Le roi écumait de colère; ses yeux rouges comme des braises ardentes reniflaient puissamment ; mais sans perdre son sang-froid, le fils de Doua sur un changement de note improvisa une chanson au roi :*
> *Le voilà, Soumaoro Kanté.*
> *Je te salue, toi qui t'assieds sur la peau des rois.*
> *Je te salue, Simbon à la flèche mortelle.*
> *Je te salue, ô toi qui portes des habits de peau humaine.* (1960: 76)

Ici, l'improvisation des louanges apparaît comme une qualité propre au griot qui atteste de ses talents oratoires. Les louanges contribuent à adoucir les mœurs révoltantes de son potentiel destinataire. Au plan esthétique, le griot use de la construction anaphorique

[188] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

Je te salue, toi qui t'assieds sur la peau des rois.
Je te salue, Simbon à la flèche mortelle.
Je te salue, ô toi qui portes des habits de peau humaine

Cette séquence encomiastique permet de présenter Soumaoro comme un surhumain dont on a peur à cause des faits suivants : détrôner les rois, disposer de flèche mortelle, et enfiler les habits faits de peau humaine. Selon la tradition, très sensible aux belles paroles de Balla Fassèkè, Soumaoro aurait avoué prendre plaisir à entendre quelqu'un d'autre le chanter. Et depuis, le griot-musicien à qui Soumaoro aurait cédé son balafon joua ce rôle.

Selon Karamo Adama Diabaté, orateur de la version orale de l'épopée mandingue, après la bataille de Kirina en 1235, Soundjata n'a fait que confirmer ce droit déjà acquis en cédant totalement l'instrument à Balla Fassèkè. A la mort de ce dernier, le *soso bala* revint de droit alternativement à ses descendants résidants au Mali et en Guinée. Bien des années après la garde alternée entre les villages du Mali et de la Guinée ayant droit de propriété sur l'instrument mythique, le s*oso bala* réside actuellement à Niagassola en République de Guinée. Ainsi, depuis cette date, les Kouyaté de *Dokala* exercent-ils un droit de propriété exclusive sur l'instrument. Diakité (2009: 32)[189]explique les règles de la rotation du balafon entre les territoires en ces termes :

> *Oui le Soso bala est en ce moment gardé à Niagasola, mais naguère, il tournait dans d'autres villages du Manden, confié à la responsabilité des descendants de Musa. En effet les descendants de Musa ne sont pas seulement à Niagasola. Ils sont aussi à Kinyèròba. Ils sont à Narena et Balankomana. Le balafon venait à tour de rôle dans ces villages, là où résidait le Père ou l'ainé. Même demain, les griots Kuyatè de Niagasola sont associés aux cérémonies septennales du Kamablon de Kinyérò.*

De manière fondamentale, on remarque que la conservation du balafon est confiée aux descendants d'un des fils de Balla Fassèkè: Moussa, ce qui témoigne d'une gestion tournante selon les règles de l'héritage. De cette manière, la pratique séculaire de conservation du s*oso bala* de génération en génération et

[189]Drissa Diakité, op.cit., p.32.

suivant la règle stricte de la hiérarchie des âges établit la légitimité de cet héritage de façon exclusive. Le *soso bala* qui est un objet unique en son genre est géré par la famille *Dokala* de Niagassola porteuse d'un savoir et d'un savoir-faire séculaire propre à la civilisation mandingue.

Pour le sacre de chaque héritier, celui-ci est investi de ses droits lors des cérémonies de funérailles au soir du 40ème jour du dernier détenteur défunt. Après les cérémonies, la nuit, le *soso bala* est transporté vers sa nouvelle destination à l'abri de la curiosité et la convoitise de certains qui tiennent absolument à le voir, sans y parvenir car à chaque fois, il leur est présenté un balafon substitut autre. Sur le parcours du transfert nocturne, heureux sont ceux qui, à tout hasard, rencontrent les porteurs du *soso kɛmo.* Dans l'imaginaire maninka, la récolte pour ces derniers, cette année-là, sera bonne et ils réussiront toutes leurs activités. De cette manière, le *soso bala* apparaît comme le symbole manifeste du porte-bonheur. D'après la tradition, il semble qu'après s*oso*, le balafon soit utilisé pour accompagner le griot dans la déclamation de l'épopée mandingue. Ainsi, il s'impose comme l'un des principaux instruments dans la production des notes de musique mandingue dans la cour impériale. Jouer du *soso bala* désormais attaché au service du vainqueur relève d'un privilège.

Concernant sa valeur culturelle, il importe de mentionner que cet instrument est la pièce maîtresse d'un ensemble musical impressionnant, rehaussé de l'éclat de la lance de Soumaoro en argent. En outre, *le soso bala* est au centre du rayonnement de la civilisation Soso/Manden, du perfectionnement de la langue, de l'archivage sonore et parlé de tout le folklore mandingue de l'Ouest Africain. Le soso bala est capable de produire et / ou de rendre tous les sons musicaux du folklore mandingue qu'on rencontre en Afrique de l'Ouest. Il participe à une meilleure articulation de la langue. C'est un héritage culturel d'une inestimable valeur. Et Namankoumba Kouyaté (1982: 8) [190] considère le *soso bala* comme:

> *Une véritable université de la tradition ou Belentigui puise sa science et recueille le message divin sur les grands événements futurs, ce qui permettra d'aider le prince à garantir la paix et la sécurité du peuple. Cette détermination précise par avance, des moments privilégiés devenus rituels*

[190] Namankoumba Kouyaté op.cit., p.8.

pendant lesquels on peut jouer de l'instrument divin: Lundi et Vendredi ou à l'occasion de funérailles de personnalités remarquables du pays, dont le «Belentigui»

L'auteur montre que le *soso bala* diffuse des messages qui ne sont audibles que par un *Belentigui* initié au décodage d'un tel langage ésotérique. Il existe des occasions fixes au cours desquelles il est permis de jouer le *soso bala*. Ce qui dénote le mythe qui entoure le *soso bala*. Pour jouer du *soso bala* un long travail d'initiation est indispensable. Soumaoro le voulut pour lui seul alors que Soundjata sut y associer les exhortations patriotiques, l'épopée des bâtisseurs de son empire de toutes les origines et de profession : alliés, lettrés, ouvriers, orateurs de la tradition. Le s*oso bala* peut traduire des pas allègres, évoquer le drame, le pathétique, peut émettre des amplitudes majestueuses pour la gloire et la grandeur. Avec cet élan, le *soso bala* s'inscrit dans la sphère des louanges dominant ainsi celle de la seule production oral du récit d'un récit épique. Par ailleurs, il convient de noter que la vénération qui entoure cet instrument presque millénaire n'est certes pas étrangère à son caractère sacré. Le *soso bala* est un instrument de communication spécifique aux seuls initiés.

En effet, Soumaoro qui gardait jalousement le *soso kɛmo* ou *soso bala* dans sa chambre lui vouait vraisemblablement un culte. Après Soumaoro, les fonctions de cet instrument furent politiques et sociales. Dans ce contexte, le *soso bala* est utilisé comme le messager de la cohésion du Manden et le témoignage vivant des civilisations de l'Afrique traditionnelle. Si l'origine du balafon ne fait aucun doute, on sait en revanche peu de choses sur les autres instruments musicaux utilisés au Manden. Toutefois cherchant à situer l'origine de ceux-ci et l'exécuteur des premiers pas de certaines danses, Diakité (2009: 193)[191]apporte
des précisions :

Manden Bugari a créé des pas de danses et les chansons qui vont avec: il a créé de ses propres mains de nouveaux instruments de musique. Il est celui qui a inventé le jembé, qui l'a joué le premier et appris aux gens à danser à son rythme. Oui ! Manding Bugari est celui qui, le premier a joué du jembé! Il est celui qui le premier a joué du bolon!

[191] Drissa Diakité, op.cit., p.193.

Manden Bugari est aussi celui qui, le premier, a joué du kori! (Tronc d'arbre évidé qui sert d'instrument de percussion)
C'est Manden Bugari qui, le premier, a joué de tous ces instruments et en a créé les pas de danse.

Ainsi Manding Bugari est à la base de plusieurs «inventions». Ces dernières ont contribué à développer et à conférer une nouvelle dimension à l'espace récréatif mandingue. Par ailleurs, il est utile de noter que le Maninka s'adonne à divers autres activités qui constituent le patrimoine culturel dont la sculpture. Cette dernière est l'œuvre d'une catégorie[192] de forgerons : les *kule*. Ceux-ci travaillent le bois à leur guise, en lui donnant des formes différentes. Les *kule* sont excellents dans l'élaboration des figurines, des symboles qui revêtent des formes de représentation de la société maninka. Les masques qui circulent et qui sont portés par les membres de certaines sociétés initiatiques: le *kono*, le *koma*, le *konden, etc.* Ces masques à eux seuls ne sauraient signifier grand-chose si aucun imaginaire symbolique ne leur est attaché.

Conclusion

Le parcours qui s'achève nous a permis d'appréhender l'éducation en milieu maninka surtout les divers piliers de la socialisation de l'individu. En outre, nous avons mis au jour les principales activités auxquels s'adonnaient le Maninka, dont notamment l'agriculture et la chasse, pratiques autour desquelles se greffaient tout un ensemble de prérequis culturels. Nous avons décrit l'association des chasseurs et mis en évidence sa position de pourvoyeuse de l'armée mandingue dont elle constitue le soubassement. Pendant les temps de crise et / ou de conquête, l'armée contrecarre les velléités déstabilisatrices de l'ennemi, assure la paix et s'investit dans l'agrandissement de l'empire.

Nous avons montré comment le découpage territorial du Manden a permis à ses souverains d'assurer une meilleure gestion de la terre : le patrimoine inviolable. De même qu'il veille à l'intégrité du territoire et assure la direction des

[192] Il existe trois catégories de forgerons : les *numu fin* qui travaillent le fer à l'aide du feu, les *siaki* qui fabrique les parures, et les *kulé*qui s'occupent de la sculpture.

affaires, le Mansa, en tant que chef suprême assure la gestion des biens communs. Les conclusions nous ont permis de comprendre la description, et le fonctionnement de la société traditionnelle du Maninka. Nous avons mis en évidence le rôle des griots qui étant dépositaires de l'histoire investis « du capital symbolique » sont les compositeurs attitrés de l'épopée mandingue.

Après avoir abordé les aspects éducatifs, socio-productifs, guerriers, et culturels propres au Manden, nous allons à présent présenter le corpus qui est l'objet de notre travail : sa constitution, les résumés et les conditions d'énonciation des versions avant de décrire la performance de Karamo Adama Diabaté qui a énoncé la version orale.

CHAPITRE 3 : PRESENTATION DU CORPUS

Introduction

L'épopée mandingue est l'une des œuvres patrimoniale de la littérature-orale la plus populaire de l'ouest- africain. Selon Christiane Seydou (1988 : 7-32)[193]: « *L'épopée malinké de Soundiata est la plus célébrée et la plus répandue : on la rencontre au Sénégal, en Gambie, en Guinée, et surtout au Mali ; mais encore bien au-delà* ». La popularité de cette œuvre est due à plusieurs facteurs dont, entre autre, le fait que plusieurs griots ont déclamé des versions du même récit, de même que de nombreux écrivains ont recueilli, transcrit et traduit l'épopée mandingue. C'est sur trois de ces publications que porte en partie notre travail de recherche sur la variabilité. Il s'agit de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, publié en 1960, *L'aigle et l'épervier* ou *la geste de Sunjata* de Massa Makan Diabaté, paru chez Pierre Jean Oswald en 1975 et *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye publiée en 1978. A ces textes traduits et publiés par différents auteurs, nous avons ajouté une version orale, performance de Karamo Adama Diabaté recueillie en 2011 à Siguiri.

Comme on le voit, les trois premières versions ont déjà fait l'objet de publication chez différents éditeurs. Concernant la version orale qui est la quatrième, nous l'avons recueillie auprès du griot-orateur. Nous décrirons plus loin les circonstances et le contexte de cette collecte. Ainsi nous avons deux catégories de textes : les premiers de seconde main résultent de la réécriture de versions orales tandis que le second relève de l'oral. Dans la mesure où chaque production est rattachée à un auteur, nous proposons de faire successivement la

[193] Christiane Seydou, « Epopée et identité : exemples africains », *Journal des africanistes*, 1988, Vol 58, N°58-1 pp. 7-22.

présentation de chaque auteur et de sa version. Pour éviter une anticipation de l'analyse, nous résumons les différentes versions en commençant par ceux des auteurs qui ont fait l'objet d'édition. Nous terminons ce volet par le résumé de la version orale de Karamo Adama Diabaté.

3.1Présentations des auteurs[194] et résumés des versions éditées

3.1.1 *L'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane

Djibril Tamsir Niane[195] est certainement l'un des premiers auteurs-traducteurs qui a recueilli, traduit et publié l'épopée mandingue. Il est né en janvier 1932 à Conakry, effectue ses études primaires à Siguiri, puis au Collège Classique de Conakry où il obtient son Baccalauréat en 1954. Admis à la Faculté des Lettres de Bordeaux, il en sort diplômé d'Etudes Supérieures d'Histoire en 1959 avec deux travaux, *Recherches sur l'Empire du Mali au Moyen Age* suivi de *Mise en place des populations de la Haute-Guinée*. En 1960, alors qu'il est professeur d'histoire dans un lycée guinéen, il publie *Soundjata ou l'épopée mandingue* écrit avec Djeli Mamadou Kouyaté, « *un*

[194] Sources : fr.wikipedia.org/wiki/Djibril_Tamsir_Niane
WebGuinee/Histoire/Djibril Tamsir Niane
www.africansuccess.org/visuFiche.php?id=309&lang=fr.
www.webguinee.net/bibliotheque/literature/.../ ecrivain-fondateur.html
Jacques Chevrier « Un écrivain fondateur : Camara Laye » Col. Littérature guinéenne, Paris l'Harmattan, 2005, Notre Librairie N°88 :89 Juillet-septembre 1987,p.65-75.

[195] De 1960 à 1972, Djibril Tamsir Niane est respectivement professeur d'histoire, Directeur de Lycée, Directeur de la Division des Sciences Sociales au Département de la Recherche Scientifique et Chef de la Mission Archéologique Guinéo-Polonaise de Niani (Siguiri). En 1973 il émigre au Sénégal où il devient Conseiller Technique au Ministère de l'Education Nationale, puis Directeur Général de la Fondation Léopold Sédar Senghor. De 1985 à 1989, Djibril Tamsir Niane est Directeur National des Archives Culturelles du Sénégal. Il est aussi fondateur et éditeur, depuis 1990 de la SAEC : Société Africaine d'Edition et de Communication, première maison d'édition privée de la Guinée.

obscur griot de la région de Siguiri». A ce moment l'ambiance des indépendances agitait l'Afrique.

C'était aussi le moment idéal de faire revivre par la littérature les valeurs culturelles du monde noir. *L'épopée mandingue* est un écho à la négritude qui était à l'avant-garde du combat pour-la liberté et surtout l'émancipation du peuple noir. Un pèlerinage aux sources, une quête d'identité, cette redécouverte de soi et la valorisation des preux africains, à l'image du héros Soundjata ne semblent pas étrangères aux objectifs que se fixent l'auteur.

Avec la parution de *Soundjata ou l'épopée mandingue* en 1960, Djibril Tamsir Niane réussit, dans un contexte encore influencé par les théories de la négritude, à faire coïncider littérature et histoire : le mode de profération du texte devient une entreprise d'identification, donc de différenciation de l'Africain avec le reste du monde. Dans le contexte qu'il détermine ainsi, la textualité[196] s'analyse toujours par rapport à une mémoire parlée du griot qui ne se révèle que dans l'accomplissement de conditions linguistiques spécifiques, en révisant l'histoire africaine avec pour ambition d'en biffer les influences occidentales. Le travail de Djibril Tamsir Niane se situe à ce carrefour de défi. La démarche devenue populaire modifie les stratégies de lectures. Désormais celles-ci tiennent compte des conditions de textualisation des productions verbales, des créateurs et à la culture.

Aujourd'hui encore, la référence à *Soundjata ou l'épopée mandingue* ne souffre d'aucune contestation. Par sa version, Djibril Tamsir Niane ouvre le chemin à la collecte et à l'exploitation des récits épiques de l'Ouest africain. *Soundjata ou l'épopée mandingue* est une version de l'histoire de Soundjata Keïta.

Djibril Tamsir Niane plante le décor de son récit par les révélations d'un devin au roi du Manden. En effet, accueilli à l'invitation de Naré Maghan, un chasseur, se livre à l'art de divination en jouant de ses cauris qui lui prédisent la naissance, dans la famille royale, d'un enfant au destin exceptionnel dont la mère

[196] Nous entendons par là la spécificité du texte.

bossue et laide sera présentée au roi par deux chasseurs. Ainsi bien avant sa naissance, le devin par le jeu de cauris révèle la trame de l'histoire de Soundjata :

> *Je vois venir vers ta ville deux chasseurs ils viennent de loin et une femme les accompagne, Oh, cette femme ! Elle est laide, elle est affreuse. Elle porte sur le dos une bosse qui la déforme, [...], ô mystère des mystères, cette femme, roi, tu dois l'épouser car elle sera la mère de celui qui rendra le nom de Manding immortel à jamais, l'enfant sera le septième astre, le Septième Conquérant de la terre, il sera plus puissant que Djoulou Kara Naïni* (Djibril Tamsir Niane 1960 : 20)[197]

De l'union du roi du Manding et de Sogolon Kedjou, la femme-buffle, naît Soundjata infirme, difforme et laid. Respectant la prédiction du chasseur, le roi Naré Maghan confie sa succession à ce fils infirme. De même, il lui choisit Balla Fasseké comme griot et compagnon. Après la mort du roi, grâce aux intrigues de Sassouma Bétété, c'est Dankaran Touman qui accède au trône. Soumis aux dures épreuves de la disgrâce, Soundjata guérit de son infirmité de manière bien miraculeuse. Djibril Tamsir Niane (1960) décrit la scène de la marche :

> *Les apprentis forgerons étaient encore là ; Sogolon était sortie, tout le monde regardait Mari Djata* ; *il rampa à quatre pattes et s'approcha de la barre de fer. Prenant appui sur ses genoux et sur une main, de l'autre, il souleva sans effort la barre de fer et la dressa verticalement ; il n'était plus que sur ses genoux, il tenait la barre de ses deux mains. [...] les muscles de ses bras se tendirent d'un coup sec il s'arc-bouta et ses genoux se détachèrent de terre ; Sogolon Kedjou était tout yeux, elle regardait les jambes de son fils, qui tremblaient comme sous une secousse électrique. Djata transpirait et la sueur coulait de son front. Dans un grand effort il se détendit et d'un coup il fut sur ses deux jambes, mais la grande barre de fer était tordue et avait pris la forme d'un arc).* (Niane 1960 : 45)[198]

A mesure qu'il devient populaire parmi les jeunes hommes de son âge, son demi-frère Dankaran Touma s'en méfie. Soundjata est alors déshérité au profit de son frère qui le dépossède de Balla Fasséké, son précepteur et griot. Alors, il est contraint à l'exil avec sa mère dans le royaume du Wagadou dirigé par Moussa

[197] Djibril Tamsir Niane, op.cit.p.20.
[198] Djibril Tamsir Niane, ibid., p.45.

Tounkara où il se perfectionne dans le maniement des armes et dans la direction des armées. Ainsi, ses qualités de jeune guerrier lui valurent d'être nommé *Kan-Koro- Sigui* ou vice-roi par Moussa Tounkara. Pendant ce temps, le Manding est sous l'autorité de Soumaoro Kanté, roi du Sosso qui s'approprie les services de Balla Fasséké. Retrouvé par une délégation venue à sa recherche, Soundjata décide de libérer son pays du joug de Soumaoro. Appuyé par l'armée de Moussa Tounkara, Soundjata s'allie à d'autres rois. Il retrouve aussi son griot qui s'est enfui de chez Soumaoro. C'est ainsi qu'il défait le roi du Soso. Il doit sa victoire à une flèche montée d'un ergot de coq blanc, secret que lui a transmis entre temps sa sœur Nanan Triban.

Après Kirina, Soundjata qui fonde l'Empire du Mali, le dote d'une charte, jetant ainsi les bases d'un état mandingue. Le nouvel Empereur fit de Niani sa capitale. Après lui, bien de Mansa régnèrent au Manding, des villes naquirent et disparurent. Mais les interdits de Soundjata (*jo*) guident encore les Maninka dans leur conduite (Niane 1960).

Le texte de Djibril Tamsir Niane qui écrit l'histoire du Manding laisse entrevoir du point de vue de la narration, un conflit entre la performance orale et sa réécriture. Les notes ou les gloses qui ponctuent le récit sont des indices saillants qui traduisent la nature de ce conflit. On peut lire en creux le travail de textualisation qui fait subir à la performance du griot un autre traitement par le biais de l'écriture. Ce qui nous amène à poser la question du travail d'adaptation littéraire de la performance orale. L'analyse nous éclairera sur la pertinence ou non de cette hypothèse.

3.1.2 *L'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté

Sur le plan chronologique, cette version écrite de l'épopée mandingue paraît bien après celle de Niane. Massa Makan Diabaté est né en 1938 à Kita, berceau de l'Empire du Mali. Diplômé de sciences politiques, licencié en sociologie et docteur en histoire, il est l'auteur d'une œuvre abondante qui le classe par sa qualité parmi les meilleurs écrivains africains de notre époque. Dès l'âge de

7 ans, comme tout jeune griot, il débute son éducation traditionnelle orale auprès de son père. A 21 ans, il récite, comme le veut la coutume, la geste de Soundjata, passage obligé pour valider cette première période d'éducation qui l'autorise ensuite à aller parfaire son savoir auprès d'autres maîtres. Mais, entretemps, Massa Makan Diabate entre à l'école française. Il y poursuit des études universitaires et obtient un diplôme d'Histoire. Il se sent plus à l'aise à l'écrit qu'à l'oral, d'où sa décision de mettre fin à son apprentissage de la *jeliya*[199]. Il n'est donc pas étonnant de voir que ses premiers écrits sont des traductions françaises de textes oraux comme l'épopée et les contes.

Bien plus tard, l'auteur publie des oeuvres romanesques, évoquant toujours cet attachement à la culture traditionnelle pour la sauvegarde de l'oralité. Massa Makan Diabaté affectionne passionnément la tradition orale. Successivement, il publie plusieurs variantes de l'épopée mandingue comme c'est le cas de *Janjon* en 1970 et bien d'autres chants populaires du Mali parus aux éditions Présence Africaine. La même année, *Kala Jata* paraît aux Editions Populaires au Mali. Cinq ans plus tard, l'auteur signe *L'aigle et l'épervier ou la geste de Soundjata* cette fois aux éditions Oswald. Ces publications montrent la richesse du matériau historique et la fécondité de l'écriture de Massa Makan Diabaté. Par rapport au contexte de publication de *L'aigle et l'épervier ou la geste de Soundjata*, cette version se situe dans le sillage d'un brouillage de repère dans la mesure où les années 70 ont vu naître une thématique centrée sur les indépendances africaines. La mode ne fait pas de place notable aux textes qui magnifient les héros africains. Mais Massa Makan Diabaté est toujours nostalgique et défenseur de la tradition.

En 1973, Diabaté signe sa première pièce de théâtre avant de poursuivre en 1979 avec sa célèbre trilogie : *Le lieutenant de Kouta* (1979, *Le coiffeur de Kouta* (1980 et *Le boucher de Kouta* (1982). En plus, il édite chez Présence Africaine *Une piqûre de guêpe* et en 1985 *L'assemblée des djinns* aux couleurs de la tradition orale. Masa Makan s'est éteint à Bamako le 27 Janvier 1988.

Cet écrivain originaire de la caste des griots publie sa version sous le titre évocateur *L'aigle et l'épervier*. Nous y reviendrons dans l'analyse de l'espace péritextuel. Le griot-narrateur, Kele Monson, débute l'histoire par l'évocation

[199] Profession de griot.

mythique du passé. En effet, il attribue aux fondateurs de l'empire du Mali une origine arabo-islamique. Les princes Keïta seraient issus de Bilal, l'esclave du Prophète Mohamed. A ce niveau, un véritable système allégorique se met en place. Les trois petits fils de Bilal portent des noms célèbres :

- *Kanu Sinbon :* composé de *kanu* ou l'amitié et de *sinbon* ou le maître chasseur,
- *Kanu Nyoogon Sinbon* : *nyogon* désignant celui avec qui on est lié par l'amitié,
- *Lawal Sibon* : *Lawali* étant le synonyme de *Ki*, le travail.

Ces hommes reçurent chacun de leur aïeul, une malle en guise d'héritage. Celle de l'aîné contenait de l'or, celle du puîné des écorces d'arbre et celle du plus jeune de la terre. Aussi s'en iront-ils fonder un village: *Kirikoroni* qui signifie ce bon vieux travail. Cependant le partage de l'héritage les oppose. On assiste alors à un épisode singulier qui les mène chez « *Kabaku* » au « pays de l'étrange ». Les trois Sinbon se lancent dans une quête initiatique jalonnée de mystères dont Kabaku détient la clef. Ils en reviennent enrichis d'une leçon qui les aide à surmonter leur litige. Kabaku leur enseigne que la terre vaut de l'or et l'écorce des arbres. Toutefois le travail est supérieur aux trois réunis (Diabaté 1975).[200] En conclusion, Kabaku met en avant le travail. Cette sentence devint certes pour les frères Sinbon une véritable devise, mais la royauté revint au plus jeune parce que précisément, sa malle était remplie de terre. Fataku Magan Kegni, le père de Sunjata serait un descendant de ce Lawali Sinbon.

Fataku Magan Kegni épousa Sugulun Kutuma chez l'ancêtre des Konte Dumogo Jata Konte. De cette union naquit Sunjata qui connut une croissance difficile. En effet, tel un arbre géant qui pousse lentement, Sunjata grandit petit à petit. Après neuf ans d'infirmité, soutenue par sa mère, il esquissa ses premiers pas. Diabaté (1975 : 9)[201] décrit cette scène de la manière suivante :

> *Elle lui a donné ce bâton,*
> *Sunjata s'est appuyé sur le bâton longuement,*
> *Pour se lever et se tenir droit,*
> *Suba s'est levé tout de bo*n.

[200] Massa Makan Diabaté, op.cit . 1975.
[201] Massa Makan Diabaté op.cit. p.9.

Sunjata se dirigea vers le baobab pour cueillir des feuilles à cause desquelles sa mère a subi l'humiliation de la part de sa coépouse. Il secoua l'arbre, fit des victimes parmi les jeunes qui étaient à son faîte, et en un tour de main, arracha le tronc de ses bras solides et vint le déposer devant la case de sa mère. A partir de là, Sama Berete commença les sourdes machinations pour renverser le cours de l'histoire. Dankaran Tuman chassa Sunjata. Ce dernier connut l'exil pendant que Sumanguru s'emparait du Manden et obligeait son roi à prendre la fuite. Magan Sunjata revint alors pour sauver son peuple de l'humiliation et de la terreur soso. Soumaoro battu, se transforma en pierre, son armée fut mise en déroute. Sunjata s'installa sur le trône et envoya des missionnaires pour lui acheter des chevaux. Djolofin Mansa, roi insoumis, sous le prétexte que Sunjata n'avait pas encore la noblesse pour prétendre posséder des chevaux, retint ces bêtes pour ses propres besoins. Irrité par cette action provocatrice et belliqueuse, Sunjata se mit dans une colère épouvantable. Il envoya une expédition militaire punitive pour « *promener ses chiens* » en ces lieux. A l'occasion, tous les roitelets rebelles furent tués et leurs têtes ramenées et présentées au Mansa. L'empire s'agrandit avec Tiramakan et Fakoli. Sunjata devint ainsi le Mansa célébré et vénéré par tous.

3.1.3 *Le Maître de la parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye

Camara Laye est né le 1er janvier 1928 à Kouroussa, d'un père forgeron et d'une mère de la même corporation. Il fréquente l'école coranique d'abord, puis l'école française. Admis au certificat d'études primaires élémentaires, il fait office d'interprète pour un officier blanc avant de se rendre à Conakry en vue de poursuivre ses études secondaires au collège technique Georges Poiret de 1943 à 1946.

A Conakry, Camara Laye passe la plupart de ses dimanches dans la famille de son oncle : Mamadou. Là, il fait la connaissance d'une jeune métisse, Marie Lorofi qui deviendra finalement son épouse. Reçu premier au certificat d'aptitude professionnel de mécanicien, Camara Laye est envoyé en France pour suivre ses études au Centre Ecole de l'Automobile d'Argenteuil. Ses efforts y sont

rapidement couronnés par l'obtention d'un premier diplôme qu'il juge insuffisant. Dans sa soif de savoir, il poursuit des Etudes d'Ingénieur au Conservatoire National des Arts et des Métiers de Paris. Pour subvenir à ses besoins, le jeune Laye à qui le gouvernement avait supprimé la bourse est tour à tour, ouvrier aux usines SIMCA et employé à la RATP, puis à la compagnie des compteurs de Montrouge. En 1953, Camara Laye publie chez Plon son premier roman *L'Enfant noir* qui devient son best-seller. Le succès est immédiat. Entre autres distinctions, l'ouvrage lui vaut le prix Charles Veillon doté de 5000 francs suisse en 1954. A la même année, il publie chez le même éditeur son second roman intitulé *Le regard du roi*. Parallèlement à sa vie d'écrivain, Camara Laye prête ses services à la radio française où il anime des émissions et participe à des débats.

Après l'indépendance de la Guinée en 1958, il regagne son pays pour occuper d'importantes fonctions administratives dans la diplomatie au Ghana et au ministère de l'information. Des suites de dissensions politiques avec le pouvoir, Camara Laye prend ses distances et part en exil. A l'époque, une convention passée entre les chefs d'Etats Africains refusait le statut de réfugié à tout exilé accusé de participation à un complot. Au terme d'une errance, Camara Laye est finalement accueilli à Dakar où il bénéficie du statut de chercheur à l'IFAN[202] . Il en profite pour publier en 1966 son troisième ouvrage intitulé *Dramous.* Plus d'une décennie plus tard, en 1975, la publication du *Maître de la parole Kouma Lafôlô Kouma* consacre la passion de Camara Laye pour la tradition orale. En effet, depuis les années soixante, l'intérêt des intellectuels francophones africains pour les traditions orales de leur pays s'accroît. Le monde mandingue, qui possède une culture traditionnelle pleine de vitalité, est particulièrement à l'honneur avec les chercheurs maliens et guinéens.

À partir des années soixante-dix, chaque pays dispose de son ou de ses instituts de recherche, en matière de tradition orale. Le Sénégal, où Camara Laye s'est exilé depuis 1966, possède l'un des plus actifs, et l'auteur bénéficie d'une aide pour transcrire et traduire le fruit de l'importante collecte entreprise pendant des années en Guinée. Dans le contexte des indépendances, en faisant revivre la passionnante histoire de Soundjata à partir d'un récit du griot Babou Condé, Laye pense pouvoir donner une nouvelle dimension à la tradition. Le regard

[202] Institut Fondamental d'Afrique Noire à Dakar (IFAN)

bienveillant sur les guerriers valorise les normes d'ordre et de vertu. Par ce tour, Camara Laye s'inscrit dans la thématique de l'affirmation de l'identité culturelle. Malade, il meurt le 4 février 1980, à l'âge de cinquante-deux ans laissant derrière lui une production qui tient une place de premier ordre dans la littérature africaine.

Le Maître de la parole Kouma Lafôlô Kouma est une version de l'histoire de Soundiata, racontée par Babou Condé. Cette version transcrite et traduite par Camara Laye indique que Soundiata, premier empereur du Mali dont le destin fut prédit par un chasseur devin du Sangaran naquit sous le toit du roi Maghan Kon Fatta et de Sogolon Kédjou. Cette dernière était la réincarnation de Do-Kamissa la femme buffle qui s'était révoltée contre son frère, le roi Do-Samo, lequel lui avait ravi sa part d'héritage. Les trois totems que Soundiata hérita de son ascendance mandingue et plus précisément de Sangaranka l'empêchèrent de grandir normalement. Ainsi, il demeura perclus, infirme jusqu'à l'âge de dix ans. A cet âge, il marcha miraculeusement et révéla sa force en lavant l'affront que Fatoumata Bérété fit subir à sa mère. La force physique et la générosité de Soundiata attirèrent l'admiration populaire, mais aussi, la jalousie et les craintes de sa marâtre et de son demi- frère.

Porté au trône grâce aux intrigues de sa mère, Dankaran Touman ravit Balla Fassali Kouyaté qu'il envoya à Soso auprès de Soumaoro Diarrasso. Pour mettre un terme à l'indignation face à l'injustice de son frère, Soundiata et toute sa famille choisirent le chemin de l'exil. Avant son départ, Soundiata lança à son demi-frère roi la phrase suivante : « *[…] Nous partons loin d'ici, puisque tu ne veux pas nous voir auprès de toi, mais tôt ou tard nous reviendrons* ! » (Laye : 1978 : 155)[203]. Cette célèbre phrase, qui contient à la fois une menace et un défi, dévoile une caractéristique du Maninka. En effet, selon l'imaginaire mandingue, l'exil est une phase d'initiation qui permet à l'homme de surmonter les difficultés et de s'affirmer.

L'itinéraire les conduisit tour à tour à Badou Diéliba, à Tabon, à N'Goumbou et finalement à Méma. Après une absence de six années, Soundiata y est finalement retrouvé par une mission chargée de le reconduire au Manden soumis à la tyrannie du roi sorcier Soumaoro Diarrasso. Sogolon rendit l'âme la

[203] Camara Laye, op.cit., p.155.

veille du retour de son fils pour la reconquête du Manden. Sur le chemin du retour au pays natal, Soundata scella des alliances avec des peuples qui devinent plus tard ses vassaux. Soumaoro qui fut un roi forgeron, et un devin, sut que Soundjata était en route pour le Manden. Pour lui barrer la route et ralentir le rythme de la marche, Soumaoro envoya son fils Balla Diarrasso, âgé de dix-huit ans avec une partie de l'armée sur la voie d'accès à Tabon. La première bataille entre Diata et Soumaoro eut lieu. Après plusieurs exploits successivement à Tabon, à Naguéboria et à Kankignè, Soundjata installa son armée à Dayala pour barrer à son tour la route à son ennemi. Mais le roi Soso résista jusqu'au moment où son épouse Nana Triban, demi-sœur de Soundiata réussit à percer le secret, l'antidote qui annule l'invulnérabilité de Soumaoro.

C'est au cours de la bataille de Kirina que Soumaoro abandonna la partie et s'enfuit vers Koulikoro pour disparaître dans la grotte. A l'issue de la victoire, Soundiata et ses alliés décidèrent de se rendre à Sibi chez le roi Famandian Camara. A l'entrée de Kaaba, une grande clairière, « *Kourou-Ké-Foua* » fut choisie comme lieu du rassemblement du peuple au cours duquel Soundiata repartit le pouvoir entre les douze rois qui lui sont restés fidèles. Kirina est ce lieu symbolique où Soundiata a été élevé au rang de Mansa ou empereur. Il prit des mesures et règles pour réguler la vie de son peuple. Soundiata unifia le pays de ses pères et l'agrandit. Il lui assura la paix et la sécurité. C'est ainsi que la savane connut la prospérité.

Après la mort du Mansa, conformément à sa volonté testamentaire, Sakoura, un esclave affranchi devint empereur du Mali. Le Fils de Soundiata Kô-Mamadi succéda à ce dernier. Puis ce fut le tour du fils de Nanan Triban, Abou Bakari Fôlo. Quant à Abou Bakari Filâna, il périt en mer avec de centaines pirogues. Vint alors, le règne de Gbonkô Moussa dit Hidj Moussa, le fastueux pèlerin à la mecque. Mais la décadence de l'Empire, agité par les guerres, ne résista pas aux turpitudes des oppositions entre les différents prétendants au pouvoir.

3.2 L'épopée mandingue de Karamo Adama Diabaté

Dans cette catégorie de notre corpus, nous avons affaire à une version orale, c'est-à-dire celle qui n'a pas encore fait l'objet d'édition. En de pareilles circonstances, il est quasiment impossible de statuer sur la question d'auteur dans la mesure où nous évoluons dans le contexte de l'oralité. Selon Barry (2011: 7) [204], « *Il est difficile de parler d'auteur dans le cas de ces œuvres orales, d'autant plus que ces récits appris par cœur se présentent en plusieurs versions. Ils circulent dans toute l'Afrique Occidentale sans qu'on connaisse ni le premier auteur, ni la première version* ».

L'impossibilité de situer le véritable auteur de la première version qui apparaît embarrassante semble être évacuée par Goody (1979 :13)[205] qui soutient que « *Chaque narrateur, dans un tel contexte n'ayant aucune espèce de liaison avec l'écriture, est consciemment ou non, auteur : il ne fait que répéter le récit, il le réaménage en fonction des circonstances, des goûts du moment, le fait ressortir à des fins différentes (ou même contraire à la limite)* ».

Derrière la pluralité et la chaîne d'auteurs qui se profilent à l'infini se trouve Karamo Adama Diabaté avec sa performance qui est une répétition de l'œuvre patrimoniale de la littérature orale mandingue. Dans ce cas, il devient l'un des auteurs de l'épopée de Soundjata. Karamo Adama Diabaté est né le 12 Décembre 1954. Appelé communément *la Source* par ses admirateurs, il est originaire de Kende Manden Bananikoro dans la Sous-Préfecture de Niagassola à Siguiri (République de Guinée). D'un père griot attitré et d'une mère de la famille Dokala de Niagassola qui est la gardienne du *Soso bala*, fort de cette descendance, le griot affirme avoir reçu la parole par le lait maternel : « *j'ai tété la parole aux seins de ma mère* ». Enseignant ordinaire de son état depuis 1978, Karamo Adama

[204] Alpha Ousmane Barry, *L'épopée peule du Fuuta Jaloo, de l'éloge à l'amplification rhétorique*, Paris, Karthala, 2011, p.7.
[205] Jack Goody, *La raison graphique*, Paris, Minuit, 1979, p.13.

exerce sa profession tour à tour à Kankan, Kissidougou, Macenta, Koyah avant de regagner le bercail et se fixer définitivement à Siguiri. Actuellement, au compte de l'éducation, il travaille à la Bibliothèque et en même temps il est animateur à la station de radio rurale locale.

Depuis des décennies, Karamo Adama, qui a séjourné dans les écoles de tradition orale de Kaba, Kela, Djélibakoro, Niagassola, et du Burkina, est passé Maître dans l'art de parler. Ce qui lui confère le statut d'un des Maîtres attitrés de l'école des griots de Niagassola que nous présentons plus loin. Comme tous les griots de son rang, Karamo Adama a sillonné le Manden et écouté et côtoyé des Maîtres, ici et là son Maître Baranba Kamissoko dans Moribaya (Kankan), Kèlè Monzon Diabaté de Kela, des griots professionnels et a poursuivi l'œuvre de ses prédécesseurs auxquels il semble se mesurer à présent. Avec le Soso balla et sur invitation de l'UNESCO[206], Karamo Adama Diabaté participe à l'exposition de Paris qui consacre le classement de cet instrument mythique dans le Patrimoine Matériel et Immatériel Mondial. Il participe également et de façon régulière aux différentes rencontres culturelles et colloque sur le Manden. Aujourd'hui, Karamo Adama Diabaté exercice le rôle de maître de cérémonie du *Jeli ton ba* ou l'association des griots et est en même temps le présentateur du répertoire musical du *soso balla* ou *soso kɛmo* jalousement gardé par ses oncles maternels à Niagassola. C'est en 2011 que Karamo Adama Diabaté nous livre sa version complète de l'épopée mandingue pour la première fois à l'occasion de notre enregistrement.

Karamo Adama Diabaté évoque dans sa performance orale ce qu'il connaît de l'histoire du Manden. Le récit s'ouvre par le rituel de déclamation qui lui permet de décliner son identifié et celle de son accompagnateur. S'en suit l'évocation des origines du Manden. En effet, selon l'orateur, douze personnes émigrèrent de Wagadou en quête de lieux propices au labour et à la chasse. Elles se rencontrèrent à Ganfaga dans la brousse de Wanda où elles firent des sacrifices aux Dieux de cette brousse et s'y établirent avec leurs parents. Elles se choisirent trois chefs : le chef ou le propriétaire de la terre, le chef des chasseurs et enfin celui des géomanciens. Ces douze personnes consentirent à exercer le pouvoir à

[206] Organisation des nations unies pour l'éducation la science et la culture

tour de rôle. Pendant le règne des Mansaren, le pays prospéra si bien que les Maninka décidèrent unanimement de leur accorder la primauté éternelle du pouvoir. Ainsi, constituèrent-ils le noyau de la famille régnante.

Au moment du règne de Fara Koro Maghan Kegni, un buffle se dressa aux portes des habitants de Do. L'animal fit de nombreuses victimes parmi les chasseurs et dans la population. Aussi, les champs firent-ils les frais de son aventure prédatrice. Exténués et excédés, les habitants de Do lancèrent un appel à tous les alliés dont le roi Fara Koro Maghan Kegni qui, à cette époque, était confronté à une rude épreuve de famine. Au cours de la réunion qui devait désigner les chasseurs arrivèrent deux jeunes : Abdoul Karim et Abdoul Kassim. Ces derniers s'invitèrent dans les débats et se portèrent candidats pour traquer le buffle mystérieux de Do. Sur le chemin de Do, les deux jeunes se confièrent à une vieille femme : Gnagalen Mougué qu'ils servirent comme leur mère. Sous le signe de l'adoption, la vieille Mougué les rebaptisa : Mougué Moussa et Mougué Dantouma et les recommanda auprès du marabout Sirima Kalé Touré qui leur fournit des moyens magiques et qui leur indiqua la marche à suivre et les différentes péripéties de leur voyage jusqu'à la victoire sur le buffle.

Après avoir abattu le buffle, les deux jeunes chasseurs Abdoul Karim et Abdoul Kassim désormais baptisés : Dan Mansa Wulani et Dan Mansa Wulanba, en signe de respect pour la parole donnée à Do Kamissa (le buffle de Do), prirent Sogolon Kédjou comme récompense de la flèche qui fut à l'origine de la victoire. Ils revinrent au Manden pour l'offrir en cadeau au roi Farakoro Maghan qui l'accepta comme épouse. Par cet acte, les chasseurs honorèrent leur parole auprès du roi car au moment de leur départ à l'assaut contre le buffle, celui-ci leur avait dit de lui envoyer des présents après leur battue. Le mariage fut organisé. De Farakoro Maghan et de Sogolon naquit Soundjata. Ce dernier eut une enfance difficile. Il mit près d'une décennie à se traîner par terre pour cause d'infirmité. A la mort de son père, son demi-frère Dankaran Touma accéda au pouvoir. Alors, Soundjata, sa mère, ses frères et sœurs furent victimes d'hostilités et de persécution.

Un jour pour laver l'affront, suite à l'humiliation infligée à sa mère par la reine-mère, Sassouma Bérété, Soundjata décida de se tenir debout et de marcher. Mais la barre de fer fabriquée par les forgerons, qui ne put supporter le poids de

l'infirme se brisa. Finalement, c'est grâce au bâton de *sunsun* sur lequel sa mère avait préalablement juré que Soundjata arriva à tenir debout puis à marcher. Alors, il vint arracher un pied de baobab qu'il planta devant la case maternelle. Il l'arrosa et promit qu'elle sera un baobab qui approvisionnera désormais les femmes en *gnougou* ou feuille de baobab pour la sauce. Adolescent, Soundjata affectionna la chasse. Il tuait à chaque partie de chasse de gros gibier qu'il remettait à son frère Dankarantouma comme le témoigne cet extrait :

A mana sogo faga kotan
A ye na a di a kɔdɔkɛ ma.

Chaque fois qu'il tuait un animal
Il le remettait à son grand frère.

Mais Dankarantouma et sa mère ne pouvaient indéfiniment supporter ce geste de générosité et de reconnaissance de la part d'un cadet envers son aîné. Un jour, au cours d'un combat de chiens, celui de Soundjata déchiqueta le chien du roi. Sur injonction de la reine-mère et craignant que Soundjata ne fasse ombrage à son pouvoir, Dankarantouma le poussa à l'exil en le bannissant de la cour royale. Pendant l'absence de Soundjata, Soumaoro conquit le Manden et Dankarantouma s'enfuit vers la forêt pour s'établir à Kissidougou. Sur recommandation des devins, une délégation de notables et une griotte partirent du Manden à la recherche de Soundjata à Mema. Retrouvé grâce aux condiments des Maninka, ce dernier ne refusa pas l'appel de la patrie. Les rois Sumaba Cissé, Tounkara et alliés mirent un corps d'armée à sa disposition.

L'armée de Soundjata et celle de Soumaoro s'affrontèrent plusieurs fois dans des lieux différents. Avant la bataille de Kirina, Fakoli, le neveu de Soumaoro déserta l'armée pour rejoindre la troupe de Soundjata. Au cours du combat, Soumaoro fut atteint à l'épaule gauche par l'ergot de coq blanc monté sur la flèche de Soundjata. Aussitôt, il abandonna le combat et s'enfuit vers Koulikoro. Là, il s'engouffra dans une large ouverture au flanc de la montagne et n'en sortit plus. Ce fut la fin de Soumaoro et la libération de Manden. Une assemblée fut convoquée à *Kouroukan fouga* pour choisir un chef et définir les lois qui allaient régir la vie au Manden. Parmi de nombreux candidats en lice, Soundjata fut choisi parce que son morceau de viande fut emporté par l'aigle.

Ainsi, la seule condition du choix de chef était-elle accomplie. L'allégeance des autres rois se déroula dans la joie populaire et une ambiance festive sans précédent. Chaque roi allié disposa de son royaume dans ce vaste ensemble. Le sacre eut lieu à *Kouroukan fouga* où les lois furent adoptées et l'organisation de la société traditionnelle définie.

Qu'elle soit orale ou écrite et / ou publiée, une œuvre reste indissociable de ses conditions d'énonciation. Ainsi, chaque auteur que nous avons présenté précédemment a-t-il recueilli l'œuvre orale dans une situation différente de celle des autres. La description de ce contexte contribue à éclairer l'ensemble des dispositions mises en œuvre au cours de la performance verbale.

3.3 Des conditions d'énonciation

Dans la majorité des versions publiées chez des éditeurs, certains passages ou énoncés péritextuels indiquent leurs conditions d'énonciation dont entre autres : l'identité des énonciateurs, le temps, le lieu d'enregistrement et même dans certains cas l'auditoire avéré ou implicite. En ce qui concerne la version orale que nous avons recueillie nous-même, nous tenterons de décrire les conditions dans lesquelles elle a été énoncée et recueillie. Ainsi, ce travail sera-t-il mené au cas par cas.

3.3.1 Les conditions d'énonciation de l'œuvre de Djibril Tamsir Niane

Djibril Tamsir Niane (1960 : 7)[207] commence par situer le cadre d'élaboration de sa version en précisant que le récit est le fruit d' « *un premier contact* » avec les détenteurs de la parole au Manding. Ainsi indique-t-il que

[207] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.7.

Ce livre est donc le fruit d'un premier contact avec les plus authentiques traditionalistes du Mandingue. Je ne suis qu'un traducteur, je dois tout aux maîtres de Fadama, de Djeliba Koro et de Keyla et plus précisément à Djeli Mamadou Kouyaté de Djeliba Koro (Siguiri) en Guinée.

Djibril Tamsir Niane est le traducteur du travail du griot-narrateur qui commence par décliner son identité, éclairant ainsi le travail d'archivage et de transmission de la tradition orale que les Kouyaté font au Manden en ces termes :

Je suis griot. C'est moi Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli Kedian Kouyaté, maître dans l'art de parler. Depuis des temps immémoriaux les Kouyaté sont au service des princes Kéita du Manding : nous sommes les sacs à parole, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'Art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations.
Je tiens ma science de mon père Djeli Kedian qui la tient aussi de son père ; l'Histoire n'a pas de mystère pour nous ; nous enseignons au vulgaire ce que nous voulons bien lui enseigner, c'est nous qui détenons les clefs des douze portes du Manding. (Niane 1960 : 9)[208]

Dans cette auto-présentation, le griot-narrateur anticipe sur la légitimation de son discours en mettant en avant sa descendance et l'expérience accumulée depuis son père. Ainsi, est-il un historien à partir des enseignements de son père. Une véritable profession de foi doublée d'une projection dans l'héritage séculaire qui ne doit souffrir d'aucun questionnement sur la fonction de producteur, de transmetteur et de conservateur des savoirs endogènes mandingues. Ainsi, le griot apparaît-il comme celui qui génère l'histoire, la conserve et la diffuse pour le compte de la communauté. Si quelques éléments du cadre énonciatif sont présentés, les circonstances spatio-temporelles, les conditions générales de production ne sont pas décrites. Valérie Thiers-Thiam (2004 : 54)[209] confirme cette hypothèse en ces termes :

[208] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.9.
[209] Valérie Thiers-Thiam, op.cit.,p.54.

Au moment où Niane écrit, le début des années 60, les travaux de collecte anthropologiques sur l'épopée ne sont pas encore développés. Il n'existe pas de transcription ni de traduction linéaire de l'épopée mandingue. Mais l'intérêt de Niane ne réside pas dans l'aspect poétique de la performance du griot. C'est pourquoi les conditions d'énonciation ne sont pas représentées : le public est absent, la musique n'est pas mentionnée. Il n'y a pas de reconstitution fictive de la performance orale. Le griot, sa voix, ses gestes, ne sont pas décrits ; il est physiquement transparent, il n'est qu'une parole. Le seul détail qui donne un semblant d'épaisseur au personnage du griot est son nom.

Or il est important de connaître les rapports qui s'instaurent entre l'énoncé et le cadre énonciatif dans lequel il s'enracine. Nous ne disposons d'aucune information sur la date exacte du recueil ni sur celle de la transcription du récit et le système graphique qui a servi de référence. Ailleurs, en ce qui concerne l'authenticité de la version de Niane, Simonis (2002)[210] semble critique. En effet, l'auteur observe que

On gardera cependant en mémoire que celle-ci n'est en rien plus « authentique » que les autres versions recueillies par les chercheurs, puisque Niane ne nous en donne qu'une version française sans nous permettre d'accéder au texte original Malinké. Il est ainsi impossible de savoir ce qui émane directement de son informateur et ce qui est une interprétation personnelle de cet auteur.

Sans accès au texte original, on peut admettre d'emblée que cette lacune soulève la question de la variabilité du récit avec le glissement de sens que cela induit. Par recoupement et par rapport à la période de mise en place de structures de recherche sur les traditions orales africaines, et l'année d'édition de la version, tout porte à croire que le recueil a eu lieu pendant la période des indépendances. Et le discours au vitriol dans l'avant-propos est caractéristique des œuvres qui étaient naguère positionnées dans la veine de la réhabilitation des valeurs culturelles du monde noir. Dès l'avant-propos, l'auteur souligne que « *L'occident nous a malheureusement appris à mépriser les sources orales en matière d'histoire ; tout*

[210] Francis Simonis, Sunjata Keïta et Soumaoro Kanté, fondateurs de l'empire du Mali, Actes des 10è Rencontres de la Dur@nce conférence, Marseille, 2002.

ce qui n'est pas écrit noir sur blanc étant considéré comme sans fondement » (1960 : avant-propos) [211].

Ce passage qui semble répondre implicitement à un propos tenu ailleurs, paraît pertinent pour établir le lien avec l'époque de la fameuse « *théorie de la table rase* ».[212]Ainsi, tout discours établit-il une relation avec le contexte sociohistorique de la naissance de l'œuvre écrite. Claire Stolz (2006 : 110)[213] montre la justesse de ces propos en soutenant que « *Le discours littéraire est le résultat d'un certain contexte culturel (au sens extrêmement large du terme) qui a permis son émergence, en lui donnant une possibilité d'exister parce qu'il avait une possibilité d'être lu* ».

En ayant pour point d'ancrage la satisfaction du goût des lecteurs de l'époque, on comprend alors pourquoi la version de Djibril Tamsir Niane a fait fortune au plan littéraire. Toutes les considérations attestent que cette version transcrite et traduite n'est pas loin d'une adaptation littéraire. Du reste, il semble curieux qu'un griot raconte de cette manière jusque dans les plus petits détails : un raffinement dans la description notamment de la nature. Si depuis sa publication, cette œuvre est devenue un classique de premier ordre comme le soutient Simonis (2002)[214] : « *La version la plus célèbre est celle rapportée par Djibril Tamsir Niane dans Soundjata ou l'épopée mandingue »,* on peut se demander combien de temps l'auteur a consacré à la transcription et à la traduction de son récit.

Selon la technique qu'adoptent narrateur et transcripteur dans *Soundjata ou l'épopée mandingue,* le texte serait une œuvre sans auteur. Pendant que Djibril Tamsir Niane en attribue la paternité au griot Djeli Mamadou Kouyaté, ce dernier se réfugie derrière ses ancêtres, se reconnaissant humblement comme une voix qui se perd dans la chaîne des témoins des exploits de Soundjata : « *[…] c'est la parole de mon père; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue; les griots de roi ignorent le mensonge ».* (Niane 1960 : 9)[215].

---

[211] Djibril Tamsir Niane, op.cit., Avant- propos.

[212] Cette théorie a fonctionné comme un nihilisme de l'existence de culture et d'histoire africaines par l'historiographie coloniale.

[213]Claire Stolz, *Initiation à la stylistique, thèmes et études*, Paris, Ellipses, 2006, p.110.

[214] Francis Simonis, op.cit.

[215] Djibril Tamsir Niane, ibid., p.9.

Du fait de la source et de l'origine lointaine de son propos, le griot déclame sa déférence à la parole, réclame une attitude identique à tout lecteur potentiel des œuvres orales. Par les traces éditoriales, Djibril Tamsir est l'auteur de la version qu'il publie. Mais, *Soundjata ou l'épopée mandingue* est une œuvre collective**.** Ainsi, l'œuvre patrimoniale de la littérature mandingue peut-elle être analysée en fonction de l'individualité des compositeurs. La prise en compte du texte comme l'émanation d'une individualité double, composée d'un narrateur et d'un transcripteur/traducteur, aiderait à mieux cerner l'enjeu de l'altération à l'aune de cette collaboration. Ceci pourrait surtout révéler l'idéologie et l'ambiguïté dans lesquelles l'oralité prend ses marques. Paradoxalement, pour sa double tâche, la narration de *Soundjata ou l'épopée mandingue* se place sous la dépendance de la logique scripturaire, lui déniant du coup, la pureté qu'elle réclame.

La performance participe à la déconstruction de l'oralité en tant que modalité d'un texte immuable. De la nécessité qu'elle éprouve à s'ajuster ou à se définir par rapport à l'écriture, la parole s'écrit dans la version de Djibril Tamsir Niane, non comme la reproduction du récit de l'ancêtre des griots, mais comme une construction artistique qui évolue en vue de répondre à des préoccupations idéologiques du griot-narrateur et du transcripteur. Seul Djibril Tamsir Niane peut situer la date de la transcription. En revanche, on peut faire l'hypothèse que l'enregistrement a eu lieu à Djélibakoro où s'est déroulée l'enquête.

3.3.2 Les conditions d'énonciation de l'œuvre de Massa Makan Diabaté

Dans son introduction, l'auteur présente en des termes élogieux la figure du griot-narrateur :

> *Aujourd'hui, pour ce qui est de la tradition orale du Mande, Kele Manson fait autorité - lieu de référence culturelle - par sa prestance physique que l'âge ne ternit en rien, par son élocution facile et imagée qui très rarement se désaccorde d'avec l'accompagnement de Modibo Diabaté, son fils aîné qui lui sert d'instrumentiste ; mais aussi et surtout par son érudition. Il est le*

fils de Bolin Jigi Diabaté qui, d'après ceux qui l'on connu, était supérieur à Kele Manson. Mais c'est surtout à Bintou Fama, le prestigieux maître de la parole de l'école de Kela, la plus illustre du Mande, que Kele Monson doit sa formation.Le texte que nous présentons a été enregistré à Kita, notre ville natale, le 18 mars 1966 (Diabaté 1975 : 9)[216].

Comme on le voit, pour donner plus de crédit au récit de Kele Monzon, l'auteur lui confère la qualité du meilleur traditionaliste. Aux sources de cette érudition, Massa Makan Diabaté, indexe l'ancêtre et le maître de Kele Monzon, avant de décliner le temps et le lieu de l'enregistrement. L'œuvre a été recueillie dans des conditions provoquées. En plus, l'existence d'une école de tradition orale à Kéla est révélée. Ainsi, les informations relatives aux conditions d'énonciation sont-elles fournies avec précision.

3.3.3 Les conditions d'énonciation de l'œuvre de Camara Laye

A la différence de Djibril Tamsir Niane, mais proche de Massa Makan Diabaté, Camara Laye présente le griot-narrateur comme l'auteur véritable du récit. Ainsi, précise-t-il que « *Babou Condé, l'auteur de la légende qui suit- nous n'en sommes que le modeste transcripteur et traducteur »* (1978 : 29)[217]. Il s'en suit la description des conditions sociohistoriques du recueil. Camara Laye décrit l'attitude de l'enquêteur sur le terrain. Il situe dans l'extrait qui suit les dates approximatives de l'enregistrement :

Avant de quitter notre village, Kouroussa, le 15 mars 1963, pour Fadama, le village du griot traditionaliste, situé à quelque cinquante kilomètres plus à l'est, nous demandâmes à un notable de Kouroussa quelles précautions il fallait prendre pour faciliter l'approche d'un tel vieillard, car la collecte de la tradition orale exige une connaissance intime du milieu et des règles du milieu […]

[216] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.9.
[217] Camara Laye, op.cit., p.29.

Ce notable nous recommanda de porter, pour la circonstance, la tunique guinéenne, c'est-à-dire un caftan (1) pour ne pas faire figure d'administratif, ce qui pourrait avoir des conséquences fâcheuses pour nous, car le griot parlerait peu ou pas du tout; il nous recommanda aussi d'offrir à notre hôte de Fadama dix colas blanches, menues monnaies de la civilité guinéenne, et un mouton, ou le prix d'un mouton. Le résultat fut efficace; nous fûmes reçus et dès le lendemain, le griot consentit à être interrogé à l'aide d'un magnétophone, ce qui est plus commode, naturellement, que le carnet de notes.

Ainsi, pendant les trois premiers jours d'un séjour qui avait duré du 16 mars au 16 avril 1963, nous apprîmes qu'il existait chez les Malinké de l'Hamana, quatre catégories de paroles. (1978 : 32)[218]

L'auteur révèle que le travail de terrain commande la prise en compte d'un certain nombre de précautions. Au total, le travail a duré un mois et le recueil a été possible dans un contexte provoqué en 1963 à Fadama dans la Préfecture de Kouroussa. En l'absence d'une transcription sous les yeux, Camara Laye (1978 : 242)[219] indique la convention qui a servi de base au travail de la manière suivante :

Pour des raisons pratiques, nous avons été amené à adopter, dans ce lexique collecté avec le Belen-tigui Babou Condé, qui comporte mille trois cent mots et que nous avons classés selon l'alphabet latin, le système de transcription proposé par la réunion des experts tenue à Bamako (République du Mali) en 1966, pour les langues africaines.

En ce moment précis de l'histoire, la référence semble une disposition officielle pour la transcription des langues africaines. Ces précisions loin d'être approximatives permettent de retracer l'itinéraire du travail d'établissement du texte.

[218] Camara Laye, op.cit,, p.32.
[219] Camara Laye, ibid, p.242.

3.3.4 Les conditions d'énonciation de la performance de Karamo Adama Diabaté

Karamo Adama Diabaté a déclamé sa version en compagnie de Salikènè Djémory Kouyaté qui joue de la guitare (un rôle qu'il a accepté de façon circonstancielle à la place de son fils en voyage). Comme le précise Barry (2011 : 23)[220]. « *L'épopée orale est ainsi récitée par le griot avec un accompagnement vocal (en solo) et instrumental* » De temps à autre, et à intervalles irréguliers, le récit est ponctué par la voix du guitariste qui fait office de répondant. Nous reviendrons plus loin sur la complémentarité entre l'énonciateur principal et son accompagnateur vocal et musical.

L'enregistrement s'est déroulé à Siguiri le 15 Septembre 2011 de 11h15 à 14h52 à l'hôtel Tam-Tam en raison particulièrement du bruit qu'il y avait ce jour-là dans la ville de Siguiri. Il est important de préciser qu'il s'agissait du deuxième enregistrement. En effet, le premier n'a pas réussi, ce qui a amené les deux griots à suspecter l'implication « *de forces obscures hostiles* » qu'ils se mirent à invoquer. En effet, le magnétophone qui a posé quelques problèmes techniques nous a obligé de requérir les services d'un dépanneur avant de relancer le travail dans des conditions provoquées.

Comme tout travail d'enquête, le recueil n'a pas été facile. En effet, durant des mois, nous avons sollicité cet enregistrement auprès de Karamo Adama Diabaté, mais apparemment celui-ci avait un programme quelque peu chargé en Guinée tout comme ailleurs, en dehors du pays pour répondre à des sollicitations d'ordre communautaire. C'est au moment où nous n'espérions plus parce que notre voyage pour Besançon approchait, que la possibilité s'est offerte à nous d'enregistrer la voix du griot. Etant lui-même enseignant, comme nous l'avons déjà souligné, Karamo Adama Diabaté semble être habitué à l'exécution de la performance de cette ampleur. En plus, comme le maninka aime bien dire : « *a da dɔ kolen* » expression qui signifie que « sa bouche est lavée » pour quelqu'un qui

[220] Alpha Ousmane Barry, op.cit., p.23.

maîtrise la langue et qui la manipule à souhait. Contrairement à Massa Makan Diabaté, à Camara Laye, et proche de Djibril Tamsir Niane, Karamo Adama Diabaté ouvre le récit en ces termes :

Ahuju bilahi mina sitani rahimi
Bismi Allalhi alrrahmani alrraheemi
Alhamdu lillahi rabbi alaaalameena
Mɔgɔbalu bada na annu maɲininka
Ntɔgɔ le Karamɔ Adama Jabatɛ
Ka bɔ Kɛnɛ Manden Bananikɔrɔ
Oye ɲagasola mara le dɔ
Nfa tɔgɔ le
Jeli Bukari Jabate.
A bada sayakɛ.
Nnan tɔgɔ le Namugɛ Kuyatɛ
A bada sayakɛ.
Min ye gitari kan
A tɔgɔ Jemori Kuyatɛ.
Ka bɔ Kɛnɛ Manden ɲagasola.
Salikɛnɛ Jemori Kuyatɛ.
Tariku tigi le.
Gitari fɔla le.
Mɔgɔbalu bada na an maɲininka
Odɔ bi,
Nne Karamɔ Adama Jabatɛ
Dɔ i ko la sursə
Oye ladiɛɲɛ kan di.
Ala le lonni nadi.
Ko anɲe an ta lon ta fɔ Manden ko kan
Bawo ta lon ta fɔ le Manden ko kan
Tariku tigi bɛɛ bolo
Mundɔ ?
Manden tariku ma sɛbɛ.

Qu'Allah me protège des forces du Satan !
Au nom d'Allah, le Tout Puissant, le Très Miséricordieux !
Louange à Allah, Seigneur de l'Univers !
Des personnalités nous ont demandé [de leur raconter l'histoire du Manden],
Je m'appelle Karamo Adama Djabatè.

Je suis originaire de Kende Manden Bananikoro
Qui se situe dans le commandement de Niagassola.
Mon père s'appelle :
Djéli Boukari Djabatè.
Il est décédé.
Ma mère s'appelle Namouguè Kouyatè,
Elle est décédée.
Celui qui joue la guitare,
S'appelle Djémori Kouyatè.
Il est originaire de Kende Manden Niagassola.
Salikènè Djémori Kouyatè.
Il est Historien,
Il est guitariste.
Des personnalités nous ont demandé de leur raconter l'histoire du Manden,
Dans ce cas aujourd'hui [je me mets à l'œuvre].
Moi, Karamo Adama Djabatè,
Certains disent la source,
Cela est une appellation affectueuse,
C'est Allah qui détient le savoir.
Que nous disions ce que nous savons sur l'histoire du Manden,
Parce qu'on dit ce que l'on connaît sur l'histoire du Manden
C'est l'apport de tous les historiens.
Pourquoi ?
L'histoire du Manden n'est pas écrite.

A travers ce « *protocole énonciatif* »[221] le griot-orateur demande d'abord la protection divine. Jansen (2002 : 169)[222] fait remarquer que les griots considèrent leur talent comme un don de Dieu. Pour ne pas désobéir à Dieu, ils avouent lui confier leur performance la plupart du temps en guise d'hommage. Ensuite, Karamo Adama Diabaté présente l'auditoire « *mɔgɔbalu bada na annu maɲininka* » « les notables sont venus nous demander », décline son identité, celle de son compagnon, et enfin parle de ses parents avant de préciser qu'il va être question de l'histoire du Manden. Mais aussi s'empresse-t- il d'ajouter que tous ceux qui racontent cette histoire, le font en fonction du savoir dont ils disposent parce qu'elle n'est pas écrite. Ainsi, chaque historien apprend-il sa science de son

[221] Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit.,, p.87.
[222] Jan Jansen,op.cit., p.169.

père. Dans ces conditions, chaque griot est tributaire de l'héritage ou du legs paternel ; il ne maîtrise, de ce fait, que d'une partie seulement de l'histoire du Manden.

En général, le travail de la transcription se fait à partir d'une production orale résultant d'une performance. Cette dernière constitue une référence parce qu'elle engendre une trace orale sur laquelle s'appuie le passage à l'écrit. C'est pourquoi, il est important de s'y arrêter pour décrire la manière dont nous l'avons effectué dans le cadre de notre recherche.

3.4 La performance de Karamo Adama Diabaté

Habituellement, la réussite de toute performance nécessite la connivence entre trois partenaires ; la performance de Karamo Adama Diabaté ne déroge pas à la règle. Elle est une partition à trois composantes : le griot orateur lui-même, le répondant et l'auditoire, qui, dans le protocole, est partie prenante du procès énonciatif. Si les deux premiers pôles ont été pleinement présents dans la performance, le dernier était quasiment inexistant. Toutefois, l'orateur s'appuie quelquefois sur lui comme une sorte de levier pour relancer sa narration. Des expressions apostrophant l'auditoire comme *m'barin* qui signifie oncle inscrit de fait cette participation dans le cadre énonciatif. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, nous étions nous-même membre de l'auditoire pendant l'exécution de la performance. Ainsi, par moment, l'orateur nous interpelait par l'expression *m'barin*. Mais au-delà, par cette appellation, le griot-orateur montre que nous partageons un lien de parenté. En effet, sa mère étant une Kouyaté, il nous considère comme son oncle maternel. Ainsi, en va-t-il du neveu et de l'oncle, socle parental sur lequel se construit la connivence orateur-auditoire.

Partant de ces considérations, nous allons analyser les marques énonciatives visibles dans la production de la performance, en prenant en considération l'interdépendance des différents paramètres dans la mise en œuvre de la production du texte oral en général, et en particulier la variabilité du récit oral par

rapport à la performance. Il semble que la question de la variabilité et les enjeux de la création littéraire sont intimement liés à la performance, ce qui atteste l'importance qu'elle représente. Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous allons tenter de définir auparavant la notion de performance.

Baumgardt (2008)[223] consacre une étude à la notion de la performance en littérature orale. Se référant à la critique anglo-saxonne, l'auteure commence par définir la performance comme « *L'ensemble des paramètres composant le procès de réalisation d'un énoncé exprimé oralement hic et nunc* »[224]. Baumgardt précise que c'est dans ce sens que le mot est employé de nos jours dans les travaux consacrés à l'oralité. A partir de cette précision, toute performance concerne l'ensemble des paramètres que l'on met en œuvre dans le cadre de la réalisation d'un énoncé exprimé oralement. Dans l'ordre des définitions, nous observons que, dans l'analyse des arts vivants, la performance, généralement associée à l'idée de « *rendement, résultat, exploit* », s'utilise plutôt dans le sens de l'ancien français *performer* c'est-à-dire « *accomplir, exécuter* ». Cette notion se rapporte à l'interprétation, à la réalisation, ou à la mise en scène, comme en témoignent, de nombreux travaux dans le domaine de la musique, de la danse, du théâtre ou de la description des rituels.

Dans la littérature orale, la notion de performance qui est définie pour décrire une situation d'énonciation précise, spatio-temporelle unique, est relativement récente. Elle s'emploie explicitement dans la littérature francophone, depuis les années soixante dix. Les éléments qui concourent à la réalisation de la performance ont fait l'objet de nombreuses études depuis plusieurs décennies.

Geneviève Calame-Griaule (1965)[225] consacre la quatrième partie de son ouvrage *Ethnologie et Langage* à la parole et aux moyens d'expression non verbaux, notamment l'expression plastique et musicale. En 1970, elle expose sa définition de l'approche ethnolinguistique appliquée à la littérature orale et souligne la nécessité de l'étudier dans son contexte et par rapport à sa

[223] Ursula Baumgardt *« La performance* » in Ursula Baumgardt & Jean Derive (dir.), *Littératures orales africaines.Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris , Karthala, 2008.
[224] Ursula Baumgardt & Jean Derive (dir.) *Paroles nomades Ecrits d'ethnolinguistique africaine*, Paris, Karthala, Coll. Homme et Société : Tradition orale, 2005, p. 52.
[225] Geneviève Calame-Griaule, *Ethnologie et langage : la parole chez les Dogon*, Paris, Lambert Lucas 1965.

performance. Cette conclusion accorde une place importante au contexte littéraire et à la performance pour une étude de la littérature orale. Parallèlement, dans la littérature anglophone, l'importance de la performance est clairement reconnue comme en témoigne la position de Ruth Finnegan (1970)[226].

Chez certains africanistes, divers aspects de la performance sont abordés pendant les années soixante-dix. En revanche, l'étude est loin d'être systématique. Dans cet ordre d'idées, citons le numéro spécial des *Cahiers de Littérature orale* (1982) portant sur les conteurs. Dans la bibliographie, sont mentionnées les premières études consacrées par les africanistes aux conteurs, notamment les travaux de Ruth Finnegan (1967) et Philip Noss (1970).

Baumgardt (2000) et Geneviève Calame- Griaule (2002)[227] se sont orientées plus récemment dans cette perspective des répertoires des conteurs tout en développant les éléments de la performance que sont : le geste, la voix, et la musique. Pour notre travail, nous retenons la définition de Baumgardt (2000) qui offre une perspective permettant de comprendre la variabilité de l'épopée mandingue. Pour cela, il est important pour nous de chercher à cerner les différents éléments mis en œuvre dans la performance du griot-orateur Karamo Adama Diabaté.

Il existe une littérature assez riche sur l'interprète. Chez Zumthor (1983)[228], qui s'interroge sur le statut de celui qui donne sa performance, désigne l'exécutant de la performance tantôt comme poète, tantôt comme interprète. Selon lui, l'exécutant peut se définir comme un individu en tension qu'on perçoit à la performance, par l'ouïe et la vue, la voix et le geste : il peut être aussi compositeur de tout ou partie de ce qu'il dit ou chante. S'il ne l'est pas, on questionnera la relation qui l'attache aux compositeurs antérieurs. Le *performer* est également connu sous le nom de « *dépositaire transmetteur* ». Maurice Houis (1978 :17) [229] le définit comme le « *personnage dont la fonction sociale est de maintenir un savoir et de le transmettre en l'adaptant aux contingences du moment* » De ce point de vue, on

[226] Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford, the Clarendon Press, 1970.
[227] Geneviève Calame-Griaule, *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*, Paris, Gallimard (« Le langage du conte »), 2002.
[228] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
[229] Maurice Houis, « Pour une taxinomie des textes en oralité ». *Afrique et langage*, 10, Paris, 1978 p.17.

aperçoit qu'en même temps qu'il conserve le savoir, il le transmet en l'adaptant aux enjeux du moment. Karamo Adama Diabaté semble remplir cette fonction. Nous allons décrire les principaux paramètres de la réalisation de sa performance.

3.4.1 A la source de la performance : le duo Karamo Adama Diabaté et Salikènè Diémory Kouyaté.

Le rapport entre le griot-orateur et son répondant dans l'énonciation se révèle dans la part que chacun d'eux prend dans la production verbale. Ce qui crée dans le processus énonciatif un rapport interlocutif particulier qui atteste l'importance de l'énonciateur second. La mise en évidence de cette fonction a préoccupé plusieurs auteurs. Selon Barry (2011 : 66)[230] : « *la fonction de répondant consiste, d'une certaine manière, à rassurer l'orateur épique et à faciliter une meilleure maîtrise du flux verbal en lançant un naamu […] intermittent.*» Le répondant est un facilitateur qui crée les conditions pour une bonne maîtrise de l'écoulement de la masse verbale mobilisée. On comprend qu'au moment de l'exécution de la performance, le griot se soumet à un déploiement verbal assez important qui nécessite qu'il y ait un énonciateur second pouvant l'aider à mieux contrôler son discours. Dans ce cas, le répondant devient un indicateur d'acceptation.

Le travail du répondant est perçu dans les différentes manières d'intervenir. D'après Derive (2008 : 310)[231],

> *Il le fait le plus souvent par un signe sonore, marquant toujours l'assentiment, soit un non à bouche fermée, en principe toujours identique, soit par un simple mot signifiant généralement « oui », tel que naamu (du mot arabe naam, « oui ») dans plusieurs sociétés de l'Afrique de l'Ouest. Le plus souvent cet agent rythmique ces dispositions (naamu et autres)*

[230] Alpha Ousmane Barry, op.cit., p.66.

[231] Jean Derive, « Fixer et traduire la littérature orale africaine » in Baumgardt Ursula et Derive Jean (dir.) *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, p.310.

n'intervient pas d'un bout à l'autre de la récitation de façon ininterrompue. Il s'efface pendant quelques intermèdes puis revient sur le devant de la scène à certains moments comme s'il était besoin de relancer un peu le rythme de la récitation.

Le répondant opère de diverses manières en attestant et encourageant l'orateur à poursuivre son action soit par l'émission d'un signe ou soit par un *naamou*. Dans notre cas, il prend par moment du répit pour reprendre l'haleine et relancer la narration. De ce fait, l'agent rythmique se pose comme un véritable régulateur. Zadi Zaourou, qui utilise l'expression d'« *agent rythmique* » pour nommer le répondant, décrit aussi sa fonction en ces termes : « *à travers l'agent rythmique, c'est donc toute l'assemblée-le groupe social dans ce qu'il a de plus représentatif- qui participe à l'élaboration du discours et en assume le contenu »* (Zaourou 1987 : 116)[232].

L'agent rythmique est alors présenté par l'auteur comme le représentant de l'ensemble des auditeurs c'est-à-dire l'auditoire dans la réalisation de la performance. C'est de cette manière que Salikènè Djémory Kouyaté semble agir en tant que répondant de Karamo Adama Diabaté. Il intervient, comme nous l'avons déjà souligné, de manière irrégulière en certifiant et en incitant l'orateur à travers ses *naamu* (oui) ou en interpellant l'orateur par son patronyme premier « *Diabaté* ». Comme partenaire du dialogue, on observe que le répondant a pour fonction première d'écouter et, par ses acquiescements, de donner au griot-orateur le sentiment qu'on prête attention à son discours. L'extrait suivant de la version de Karamo Adama Diabaté illustre la nature de la participation du répondant à la production du récit :

Mansa Kiran.
O le fɔlɔ fɔlɔ selen wula o dɔ bɛɛ ɲa.
Mansa Kiran le fɔlɔ selen Wandan Wula dɔ bɛɛ ɲa
- Naamu
tariku nɔ a fɔ o le dɔ

[232] Bernard Zadi Zaourou, cité par Amadou Koné, *Des Textes traditionnels aux romans modernes.* Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines., Université de Limoges, Département de Littérature Générale et Comparée (Etudes africaines) 2vol. 1987, p.116.

Mansa kira o o le ye Kamaralu Bemba kɛ di.
tariku kan o le dɔ,
ko Manden dugukolo kan,
ko Kamara le fɔlɔ selen Manden dugukolo kan bɛɛ ɲa.
ko Kamara le Manden dugukolo tigi di.
Kamara le Manden duguren di.
Kamara le Manden mansa fɔlɔ di.
- Naamu
kamasɔrɔ,
Kamaralu Bemba kɛ le Mansa Kiran di.
Mansa Kiran.

Mansa Kiran.
Fut le tout premier qui arriva dans cette brousse avant tout le monde.
C'est Mansa Kiran l'ancêtre des Camara.
Qui arriva le premier à Wanda Wula avant tout le monde.
- Oui
L'histoire dit pour cela,
Que sur la terre du Manden,
Que les Camara furent les premiers sur la terre du Manden avant tout le monde,
Que les Camara furent les propriétaires de la terre au Manden,
Les Camara furent les autochtones au Manden,
Les Camara furent les premiers chefs au Manden.
Oui
Parce que,
Mansa Kiran fut l'ancêtre des Camara.
Mansa Kiran.

La technique oratoire chez les trois partenaires énonciatifs fonctionne si bien qu'on ne trouve aucun chevauchement car l'enchaînement ne permet d'identifier aucun indice de dysfonctionnement. Ce fait atteste de la parfaite harmonie entre les deux. Comme on le voit, Salikènè Djémory conduit le fil du récit, apporte un soutien l'orateur dans son feuilletage narratif. Aussi l'aide-t-il à identifier le chapitre ou la partie du corps du texte à déclamer. Le « *naamu* » est une expression qui contribue à donner au récit une dynamique rythmique. Par son biais, le rythme poétique est bien maîtrisé.

3.4.2 Regard sur le geste, la voix, et la musique

En nous appuyant sur le fait que toute production littéraire orale résulte essentiellement du tissage de la mémoire et de la voix, il est nécessaire d'accorder une place à la voix dans la réalisation d'une performance. Au-delà de la voix, le geste et la musique constituent des conditions qui permettent la réalisation de la performance. Toutefois, malgré leur importance, il s'avère difficile de les cerner par la graphie. Selon Decourt (2002 :13)[233] « *la voix, le corps, la gestualité sont constitutifs d'un art de la parole, dont l'écriture s'épuise à donner trace* ». Mais en raison de leur importance, nous tenterons de les décrire à la lumière de notre observation de la performance de Karamo Adama Diabaté.

3.4.2.1 Le geste

Si la notion de performance connait un vif intérêt en anthropologie comme en littérature, il semble que ce soit pour ce qui la caractérise, c'est-à-dire sa « corporéité » Selon Baumgardt (2008 : 67)[234], celle-ci peut être définie comme

> *L'intervention de l'énonciateur non seulement en tant que producteur du texte, mais également en tant que personne physique qui participe de tout son corps à la réalisation de ce texte, et notamment par la voix et la gestuelle. Le degré d'implication corporelle varie d'une culture à l'autre, et à l'intérieur d'une même culture, les variations peuvent s'expliquer par les règles d'énonciation liées aux genres littéraires mais également par la personnalité de l'énonciateur, ses goûts, son tempérament*.

On réalise qu'il n'y a pas un repère standard, un modèle auquel il faut se conformer dans l'exécution des gestes. La personnalité de l'interprète ou du griot-orateur compte pour exécuter souvent des gestes pouvant émouvoir. Il importe seulement que le geste soit ajusté à la parole. Sans doute, est-il important

[233] Nadine Decourt, *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Lyon, 2002, p.13.
[234]Ursula Baumgardt, op.cit., p.67.

d'observer que le geste constitue la première condition de la corporéité. Dans ses travaux sur la performance, nous l'avons déjà relevé, Geneviève Calame-Griaule s'intéresse à la gestuelle de ses interlocuteurs. Selon l'auteure :

> *Autre élément essentiel à la théâtralisation, l'utilisation par le narrateur des ressources de son corps. La gestuelle, inséparable des expressions du visage et des modulations de la voix, est un aspect de l'art du conte auquel les auditeurs sont particulièrement sensibles. Dans l'opinion générale, celui qui conte sans y avoir recours ferait mieux de s'abstenir* (2002 : 57)[235].

Comme on le voit, la gestuelle à laquelle les auditeurs sont sensibles est la manifestation de la théâtralité du corps. Dans un cadre plus général, on estime que celui qui n'arrive pas à valoriser sa gestuelle ne doit pas prétendre à la narration. L'importance de la gestuelle en tant qu'élément qui accroche l'auditoire est mise en avant chez Karamo Adama Diabaté par un déploiement de gestes : l'orateur frappe de ses mains ses pieds (représentés sous forme de didascalie dans la transcription), les deux mains tendues vers le ciel, une main ouverte et tendue, le hochement ou le dodelinement de la tête, le visage fermé, les yeux grandement ouverts. Tout cela est bien significatif et lui procure de l'aisance à avancer dans sa narration. Selon Zumthor (1983 : 196)[236], « *Le geste ne transcrit rien mais produit figurativement les messages du corps »*. En somme, en plus de la parole, tout le corps participe à la production de la performance.

En tant que membre de l'auditoire, nous avons été sensibles à ce déferlement de mimiques suggestives. Les gestes et les paroles ensemble apportent plus de pertinence à la performance. Ainsi, est-il important de préciser l'existence sans doute d'un lien entre le geste et l'énoncé. Le mode gestuel intègre les compétences culturelles de l'énonciateur. Il vise à provoquer chez l'auditoire une attente complémentaire et, durant l'action, il effectue un transfert progressif du désir de mieux saisir le fil du récit grâce au geste du griot. Mais, comment interroger tous ces objets visibles et qui communiquent ? Jousse peut être considéré comme un précurseur dans l'étude du geste, du rythme et du style oral.

---

[235] Geneviève Calame-Griaule, op.cit., p.57.
[236] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.196.

L'auteur (2008 : 17)[237] formule le postulat selon lequel « *L'anthropos est un animal interactionnellement mineur* ». Se référant à Aristote et en le citant, Jousse écrit « *L'homme est le plus mineur de tous les animaux et c'est par le mimetisme qu'il acquiert ses connaissances* » (2002 : 55)[238]. L'auteur poursuit en soulignant que mimer serait à la base de la formation de la parole, de l'action et de la pensée dans tous les milieux et toutes les ethnies. Le mimétisme est un jeu sans cesse renouvelé et spontané des sons, des gestes, des mouvements. Pour l'auteur, la pensée et la parole de l'homme tendent à se balancer en suivant la structure bilatérale du corps : droite-gauche, haut-bas, avant-arrière. Cette dimension marque fortement le style oral. On y observe un parallélisme des formules, un parallélisme des récitatifs. Dans le procédé des récitatifs, il existe « *un noyau fixe et des éléments variables* » (2002 :20)[239]. L'épopée mandingue obéit à cette règle. En effet, les performances des griots mandingues laissent supposer une certaine stabilité ou fixité du noyau avec des éléments variables dans le récit. De ce point de vue, la récitation apparaît comme une sorte d'alternance entre ces points.

A propos des gestuelles, de nombreux africanistes relèvent l'existence d'autres formes. Derive (1975) qui a consacré des travaux à la gestuelle des conteurs ngbaka de Centrafrique atteste l'existence d'une dimension paralinguistique dans l'élaboration du processus de signification des contes. En considération de cette caractéristique importante, l'auteur indique un système de traduction écrite de la performance permettant d'intégrer les mouvements tonaux et gestuels. Ce système nous aidera dans la traduction de notre corpus oral, la production de Karamo Adama Diabaté qui exhibe son corps tout au long du processus de production verbale. Ce corps offert à la vue et à l'ouïe représente à la fois décor, scène et action pour captiver l'auditoire.

3.4.2.2 La voix

L'importance de la voix dans la performance est mise en évidence chez plusieurs auteurs. En effet, la voix exprime et suscite l'émotion. Elle porte aussi le

[237] Marcel Jousse, *Anthropologie du geste*, Pais, Edition Gallimard, 2008, p.17.
[238] Marcel Jousse, op.cit.,p. 55.
[239] Marcel Jousse, ibid., p.20.

message, favorise ou limite l'intérêt à écouter. La qualité de la voix se signale aussi par rapport aux sons graves ou aigus. Ses intonations participent pleinement à l'élaboration du sens global de l'énoncé. Selon Zumthor (1983 : 177)[240]:

> *Dit, le langage vocal s'asservit la voix ; chanté, il en exalte la puissance mais, par là même, se trouve magnifiée la parole… fût-elle au prix de quelque obscurcissement du sens, d'une certaine opacification du discours : magnifique moins comme langage que comme affirmation de puissance. Les valeurs mythiques de la voix vive s'y exaltent en effet.*

Le Maninka, langue du griot-orateur Karamo Adama Diabaté, est une langue à ton. Ce qui revient à dire que les intonations selon qu'elles sont brèves ou longues peuvent décliner plusieurs sens pour un mot ou un énoncé. Par ailleurs, par sa seule voix, Karamo Adama Diabaté rapporte les dialogues, les monologues, bref les différents échanges entre les personnages de l'épopée. La réalisation artistique et théâtrale de la déclamation confère une autre dimension importante à la voix en tant que support adaptable en fonction des nuances que l'orateur se propose de mettre en avant. La voix associée au talent de l'orateur permet de mieux suivre avec une certaine aisance le récit. Ce qui présuppose l'importance de la voix de l'orateur pour la narration. Ainsi, la voix se situe-t-elle au cœur de la réussite de la performance. D'où la nécessité pour Derive (1975) d'en tenir compte comme dans ses travaux sur l'énonciation de quelques contes ngbaka. Il y montre que le fait de prendre en compte le seul énoncé linguistique, à l'exclusion de la diction et de la gestuelle, pourrait conduire à une interprétation partielle du récit

3.4.2.3 La musique

Identifiée comme un élément de la performance, nous la qualifions à la suite de Richard Shusterman (1992) « d'art à l'état vif » au regard de l'effet pragmatique qu'elle exerce sur l'auditoire. En explorant des variétés de musique, l'auteur s'insurge contre un certain mépris de l'art populaire. Après avoir confirmé ce constat, il analyse le mécanisme par lequel la musique relève de la

[240] Paul Zumthor, op.cit. , p.177.

pratique (praxis), de l'art de vivre. Il en conclut que la musique exprime une expérience et donne à savourer avec plaisir des situations réelles.

Interrogeant les pratiques discursives des griots généalogistes chez les Zarma du Niger, Bornand (2006)[241] analyse aussi les chants de louanges et d'éloges où les énonciateurs mettent en scène les valeurs d'une personne ou d'un groupe de personnes. Toutes ces observations attestent la place de la musique dans les outils artistiques dont le griot ne peut s'en passer. Selon Djibril Tamsir Niane (1960 :75)[242]: « *Le griot a toujours un faible pour la musique, car la musique est l'âme du griot* ». Mais l'accompagnement musical n'est pas un simple décor, bien au contraire « *La musique joue en effet un rôle capital dans l'épopée et dépasse de loin la simple fonction d'accompagnement dans laquelle on voudrait parfois la confiner […]* » (Chevrier 2005 : 198)[243]. Ainsi, la musique remplit-il des fonctions multiples. Par exemple, au moment où l'énonciation est suspendue, la musique continue de bercer l'auditoire, remplissant ainsi le vide laissé par la suspension momentanée de l'énonciation. Selon Barry (2011 : 67-68)[244], *« La musique suit en parallèle la parole, brodant sur la trame interne du récit des marques de transitions et de structuration. Elle comble les silences et signale le passage d'un épisode du récit à un autre ».*

Partant de ces considérations, nous avons pour objet cette broderie de la musique au niveau de la transition et de la structuration pour mener notre réflexion sur le fonctionnement énonciatif de l'épopée mandingue. Ainsi, comme on peut l'observer dans la performance de Karamo Adama Diabaté, la musique assure la transition entre les différents épisodes. Mieux, un air musical codifié accompagne chaque partie importante du récit. C'est pourquoi l'orateur en fait usage comme tout griot de son rang. Mais on ne joue pas n'importe quel air musical pour accompagner une récitation de l'épopée. Les traditions mandingues sont révélatrices de ce soubassement. Les airs à exécuter sont préalablement connus. Ils sont puisés dans les répertoires musicaux appropriés à ce genre de performance. Il suffit d'explorer le répertoire musical du *soso bala* pour juger de

[241]Sandra Bornand, « de l'éloge du nom chez les Zarma du Niger », *Cahiers de littérature orale*, 2006, N°59-60.
[242] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.75.
[243] Jacques Chevrier, *L'Arbre à palabre, essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier International, 2005, p.198.
[244] Alpha Ousmane Barry, op.cit., p.67-68.

la valeur de la musique dans la performance du griot. C'est ainsi qu'au moment où, par exemple, Karamo Adama Diabaté parle de Fakoli, on entend l'air du *Janjon*[245]. Au Manden, cet air se jouait uniquement pour magnifier la grandeur et la bravoure de Fakoli. Ainsi, comme le mentionne Barry (2011 : 68)[246], « *la prestation oratoire du griot résulte de la symbiose entre parole, voix et accompagnement instrumental. La musique, hymne composé à la gloire du héros, est généralement en corrélation avec le récit qui retrace la vie du personnage historique* ».

Dans cette situation, la musique se fait proche de la parole. Elle devient même parole dans la mesure où la musique fait sens tout autant que les paroles. Avant l'exécution de la performance, le griot-orateur et son répondant conviennent de l'intégration au fil de la narration des airs musicaux en conformité avec la règle en vigueur au Manden. L'accompagnement musical apporte une dimension ludique à l'épopée. La parole, la voix et l'accompagnement musical constituent ainsi le soubassement de la prestation du griot. L'hymne choisi pour accompagner la narration du récit doit être en relation avec la vie du personnage historique. Dans la mesure où elle lui apporte beaucoup plus d'épaisseur, la musique apparaît comme un support valorisant le texte oral de l'épopée. Pour la déclamation de l'épopée, la musique s'avère être un élément incontournable. La présence ou l'absence de musique permet de définir le genre littéraire surtout lorsqu'on sait que certains énoncés verbaux peuvent se revendiquer de plusieurs genres comme c'est souvent le cas dans certaines régions mandingues.

Derive (2001)[247] donne l'exemple d'un chant de devise exécuté sans accompagnement musical, ce chant est une parole laudative, mais il se transforme en une parole agressive à partir du moment où son support instrumental est un gros tambour qui dit la « *parole de la guerre* ». Dans la performance, le paramètre musical vocal et/ ou instrumental joue un rôle capital, d'où son intérêt dans notre étude sur l'épopée mandingue.

---

[245] Selon la légende, au commencement du Manden, Janjon était le nom d'un sorcier-chamant ou charmeur aux pouvoirs surnaturels. Il était capable de se transformer en vautour se nourrissant du corps des guerriers sur le champ de bataille. Janjon est une hymne épique de guerre (Kɛlɛ manasa fɔli). Après les Camara, il fut dédié à Fakoli, l'ancêtre des Kourouma, Doumbouya, Cissoko et Dansoko. Fakoli aussi réclama qu'un hymne fût composé à sa gloire, les épithètes épiques du Janjon comme gage de sa séparation avec son oncle Soumaoro surtout après la victoire sur ce dernier. On entend les griots dire : Fakoli Koumba ou Fakoli à la grosse tête c'est-à-dire audacieux ; Fakoli daa ba ou Fakoli à la grosse bouche, c'est-à-dire le vantard, le grand parleur.

[246] Alpha Ousmane Barry, op.cit., p.68.

[247] Rf . l'article de Ursula Baumgardt sur la performance, op.cit.

Notre synthèse des études consacrées à la performance n'est pas exhaustive. La multiplicité des angles abordés et le fait que plusieurs spécialistes choisissent tel ou tel genre pour en parler donne un signal qui n'est pas inintéressant pour la suite de notre travail. Tous les paramètres énonciatifs de l'épopée mandingue que nous venons d'évoquer dans le cadre des conditions d'une performance sont des éléments susceptibles d'apporter leur poids quand on aborde la question de la variabilité de l'œuvre orale.

Après avoir présenté les conditions d'énonciation des œuvres orales et écrites faisant partie de notre corpus, nous allons maintenant évoquer quelques aspects liés à l'opération de scripturalisation (Peytard 1986).

3.5 De l'oral à l'écrit : les problèmes de la transcription

Avant d'entrer dans le vif de la présentation de notre transcription du récit de Karamoko Adama Diabaté, nous allons décrire la manière dont la transcription du texte oral a été pensée et réalisée. Le passage d'une langue à une autre, et la mise à l'écrit de l'épopée orale en vue de son analyse n'est pas un avènement facile. Cette opération nécessite le recours à une écriture conventionnelle. Dans ce cadre, nous allons présenter l'alphabet graphique harmonisé élaboré par l'Institut de Recherche et de Linguistique Appliquée de Guinée pour le maninka, lequel a servi à la transcription. En général, la transcription se heurte souvent à un certain nombre de problèmes qui découlent de ce que Peytard (1986) désigne par l'opération de mise en œuvre de la *scripturalisation.* Il en est ainsi pour la traduction. Il est important de préciser que toutes les œuvres de notre corpus, à l'exception de celle que nous avons recueillie, bien qu'originellement orales sont des publications écrites.

3.5.1 La transcription : la méthode adoptée

Après le recueil du corpus oral grâce à l'enregistrement par dictaphone, comme déjà indiqué précédemment, nous avons soumis le texte à une écoute par Karamo Adama Diabaté. Après que celui-ci ait jugé de la recevabilité de son énonciation, quelques mois après, à Besançon, nous avons réalisé le travail de transcription / traduction. Nous l'avons mené sur la base de notre connaissance de la langue et de la culture maninka, et suivant les normes conventionnelles en matière d'établissement de corpus oraux. Dans ce contexte, l'alphabet (voir le volume 2 de la thèse) de l'IRLA[248], nous a servi comme outil de référence. C'est ainsi que nous avons utilisé le nouvel alphabet mis au point pour la transcription des langues guinéennes. En plus, nous avons aussi fait référence à l'alphabet phonétique international car selon Roulon-Doko (2008: 285) [249]: « *une bonne transcription est indispensable, car elle est la base sur laquelle s'appuiera l'analyse* ». Nous avons choisi le mode de transcription qui consiste à prendre en charge tout ce que nous entendions. Nous avons essayé d'éviter les adaptations et les corrections. C'est pourquoi, le texte contient en certains endroits des répétitions et quelques faux départs laissés comme tels et /ou rapidement corrigés par Karamo Adama Diabaté lui-même.

3.5.2 Le système utilisé : l'alphabet de l'IRLA (Voir annexe)

Nous présentons dans les lignes qui suivent l'alphabet graphique harmonisé qui concerne le maninka, et que nous avons utilisé. Nous avons tenu compte des variantes dialectales. Les dispositions graphiques concernent surtout certaines voyelles.

[248] Institut de Recherche et de Linguistique Appliquée de Guinée

[249] Paulette Roulon-Doko, « collecte, enquête, transcription » in Baumgardt Ursula & Derive Jean (dir), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, p.285.

Les voyelles de base

A a----------Arafan----------nom propre de personne
E e----------Kele ---------- jaloux
ɛ ɛ----------Bɛtɛ----------caillou
I i----------dibi ----------obscurité
O o----------bolo ----------main
√ ɔ----------tɔnɔ----------bénéfice, intérêt
U u----------kudu---------- bouton

Voyelles longues

AA aa----------baara----------travail
EE ee----------bee---------- parcelle à labourer
ɛɛ ɛɛ----------dɛɛ----------pain
II ii ----------sii ---------- buffle
OO oo ----------too ---------- ----------cabane
UU uu----------duu ---------- terre

Voyelles nasales

AN an----------bandan----------kapokier
EN en----------denbalen----------paludisme
ɛN ɛn----------bɛn----------entente
IN in ----------finfin ---------- charbon
ON on ---------- dondon ----------coq
ɔN ɔn----------dɔn----------danse
UN un----------dun ---------- profondeur

Consonnes à graphie complexe (digraphes)

GB gb----------gbala----------mirador

Remarque : La consonne g est souvent considérée comme ne faisant pas partie de l'alphabet maninka. Pourtant elle est d'une pertinence remarquable et d'une fréquence régulière dans les variantes de Dinguiraye et de Siguiri.

kɔgɔ ---------- sel (toronka de Dinguiraye)
mɔgɔ ---------- homme (maninka de Siguiri)
dugu ---------- terre (maninka de Siguiri)

Il est important de rappeler que le griot-orateur est un Maninka de Siguiri, et originaire précisément de Kɛnɛn Manden Bananikoro. Il existe une différence entre le parler de Kankan dont nous sommes originaire et celui de Karamo Adama Diabaté. Par exemple à Kankan on dit *sii* pour buffle tandis qu'à Siguiri on dit s*igi* pour désigner le même animal. Cette réalité atteste que nous avons quelques fois éprouvé des difficultés dans la transcription. Seul un bain linguistique permet de corriger de telles lacunes.

En raison de leur importance dans le récit, nous avons choisi de transcrire tous ces « *naamu* » « *humm* » et « *Diabatè* » du répondant, autant qu'on les retrouve sur la surface textuelle, dans la performance. Ces marques linguistiques de surface, qui sont remarquables en raison de leur saillance, ponctuent à intervalles réguliers l'épopée mandingue. Nous avons transcrit des expressions onomatopéïques écrites en français telles que : *éééé, èèè, wéiii, kan !kan, tchiki ! tchankan, Kitibili, Wataraka*. Nous y reviendrons dans la traduction. Mais la régularité de ces expressions semble alourdir ou rendre complexe la lecture du texte traduit. Cela esquisse la dimension des problèmes qui attestent la différence irréductible du code oral et écrit.

La transcription se situe entre la fidélité et la trahison. Le message d'origine change de nature et de fonction. En effet, il s'agit de transcoder un message multi sémiotique, dans lequel les éléments verbaux, vocaux, et visuels concourent par leur combinaison au sens de l'énoncé, en un message parfaitement compréhensible. Par ce biais, nous nous installons dans une forme d'altération appelée chez Peytard le transcodage. Selon l'auteur : « *on désigne par transcodage, une opération d'altération de type intercodique* ». (1992 : 103)[250]. L'opération présente consiste à passer du code oral au code écrit. Nous avons marqué les hésitations de façon conventionnelle, par trois points de suspension [...]. Elles sont

[250] Jean Peytard, « De l'évaluation à l'altération des discours », *Syntagmes 4*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres 1992, p.103.

rares chez les griots talentueux comme Karamo Adama Diabaté. Toutefois, dans ce cadre, on peut retenir par exemple :

o ye kɛ an na […] an na mansa di.
Ce dernier sera notre […] notre chef.

Après la transcription du texte oral sur lequel doivent porter les analyses, la traduction représente le passage primordial pour une appréhension du sens.

3.6 Des difficultés du passage d'une langue à une autre

Les différents questionnements sur la pratique de la traduction ont donné lieu à des productions théoriques et à l'élaboration de diverses méthodes sur lesquelles nous ferons l'économie d'y revenir. Nous dégageons les problèmes rencontrés dans la traduction du texte oral. Nous indiquons les choix que nous avons faits pour procéder à la traduction. Les problèmes liés au passage d'une langue à une autre ont intéressé un certain nombre de chercheurs. Les difficultés qui émanent de la traduction sont de plusieurs ordres. Touratier (1993) relève deux obstacles. Selon l'auteur, le premier obstacle s'observe quand « *dans les realia auxquels renvoie plus ou moins explicitement un texte et dans la culture dans laquelle baignent les textes à traduire* » (Touratier 1993 : 9-14)[251]. L'auteur met en avant ici deux aspects importants : le contexte et le bain culturel. Quant au deuxième obstacle, Touratier estime qu'il s'observe lorsque « *l'auteur a pu jouer sur les moyens d'expression de sa langue, pour faire des jeux de mots plus ou moins ironiques* » (Touratier 1993 : 12)[252]. Dans cet autre cas c'est autour de l'usage de la fonction poétique des messages que l'auteur concentre son attention. Celle-ci peut concerner, entre autres, les onomatopées.

[251] Christian Touratier, Traduire ? *Cercle linguistique* d'Aix en Provence, 1993, 9-14
[252] Christian Touratier, ibid., p.12.

D'un point de vue théorique, Belinga (1978 : 54) [253] indique que les difficultés de la traduction des langues africaines proviennent de trois ordres : d'abord, du système de transcription ; vient ensuite l'impossibilité d'établir des équivalences ou correspondances lexicales ou des correspondances à établir entre systèmes grammaticaux différents ; enfin se pose avec acuité la nécessité de recourir souvent à un interprète. Ce dernier cas émerge lorsqu'il s'agit de la transcription dans le sens langue africaine-langue européenne. En fait, les non-spécialistes ne se rendent pas toujours compte du fait que les formes employées pour traduire, par exemple, le verbe être en français sont très différentes d'une langue à l'autre. Une autre difficulté propre à ce texte oral de traduction porte sur la conjugaison verbale à temps (passé, présent, futur) dans une langue à conjugaison à deux formes (accomplie/inaccomplie). Nous allons prendre en compte les différents aspects déclinés par Belinga pour mener notre traduction.

Ailleurs, dans un cadre similaire, un autre embarras pour le traducteur identifié par le gouverneur Labouret (1951 : 56-57) [254] est celui qui consiste à faire passer dans une langue certaines notions se rapportant à des techniques fréquemment utilisées, mais inconnues dans le milieu récepteur et dont l'acclimatation dépend, pour une large part, du choix d'une terminologie appropriée. Cela dit, traduire aussi fidèlement que possible un texte de littérature orale africaine en français peut suivre plusieurs méthodes. Pour notre part, nous avons mené la traduction selon les dispositions d'une publication bilingue. Roulon-Doko (2008 : 285)[255] décrit cette méthode de la manière suivante : *« Dans le cadre de publications bilingues où il n'y a pas de traduction juxtalinéaire (*P.Roulon, 1970 : U Baumgardt 2000*, le texte est découpé en paragraphes numérotés ou non, en vis-à-vis)* ».[256]

Nous avons déjà indiqué que le Maninka est une langue à tons. Selon Mamadou Camara (1999)[257] , les deux tons de base [/] et bas [\] se combinent pour donner à leur tour un ton modulé montant [V] ou descendant [^]. Mais les tons ne s'écrivent pas. Seul le contexte peut nous aider. Un seul mot maninka peut dire plusieurs choses suivant l'angle dans lequel se fixe le traducteur. On peut

[253] Eno Belinga, *L'épopée camerounaise, mvet*, 1978, p.54.
[254] Henri Labouret, « A propos du mot griot » *Notes Africaines*, N°50, Dakar, IFAN, 1951 , p.56-57.
[255] Paulette Roulon-Doko,2008,op.cit. p.285.
[256] Nous présentons en annexe le texte qui obéît à cette règle.
[257] Mamadou Camara (dir), op.cit.

noter l'exemple suivant : *mɔgɔba en* maninka veut dire à la fois haute personnalité et sage selon les contextes. Il s'agit d'une expression qui marque le respect. De la même manière *jo* peut vouloir dire aussi bien l'interdit que le fétiche. La traduction peut être escamotée si on porte l'attention seulement que sur la manière dont la prononciation a été faite dans la langue source telle la tournure suivante :

O/ ye kɛ / an na […] an na / mansa di.
Cela/ être / *[…]* notre/ chef
Traduction littéraire
O ye kɛ an na […] an na mansa di.
Ce dernier sera notre *[…]* notre chef.

Ce passage montre les pièges ou les difficultés de la traduction maninka-français. Dans certains cas où la traduction littérale est incapable de donner un contenu acceptable dans la langue cible, nous avons jugé nécessaire de rompre avec cet embrigadement. Prenons en exemple les deux groupes de passages suivants :

- premier groupe

jo nani pe le Manden.
jo nani.
jo nani ne Manden.

Traduction mot à mot

Fétiche quatre seulement sont Manden
fétiche quatre
fétiche quatre sont Manden

Traduction littéraire

Il n'y avait que quatre fétiches au Manden.
Quatre fétiches !
Quatre fétiches étaient au Manden

- deuxième groupe

kabila ! kabila
kabila ! kabila.

Traduction mot à mot

Clan ! Clan !
Clan ! Clan !

Traduction littéraire

D'un clan à l'autre
D'un clan à l'autre

Dans ce cadre de l'impossibilité de traduire, figurent les noms des entités telles que les cinq types de géomancies que le Maninka pratique, qui n'ont pas de correspondants en français. Cette difficulté est tout à fait logique et attendue dans la mesure où ces réalités sont méconnues dans la culture cible. Pour pallier l'impuissance de traduire ces éléments, nous les prenons comme tels dans la traduction. Nous regroupons des exemples recensés dans le tableau suivant :

Tableau 1 des cas d'intraduisibilité

N°	Types de géomancie	Noms de plantes	Nom de fétiches
1 2 3 4 5	*Kala* *Latrou* *Tinbakien* *Djinin kien* *Bakodon Toron*	*Tali* *Fanda Woulen*	*danjɔ,* *kɔdonba,* *birika,* *sɔkɛ*

Dans la colonne des plantes, celles qui sont représentées semblent absentes du répertoire scientifique du Manden. Il se pose à ce niveau un problème de correspondances dans la culture cible. La traduction fait face à une situation

inconfortable. D'autres difficultés de la traduction interpellent le long de la narration de Karamo Adama Diabaté**.** Elles sont relatives à l'usage des mots archaïques relevant d'un registre ésotérique. Par exemple : *Kitibili* (une expression utilisée par la sorcière pour ressusciter le bœuf abattu) *ou Wataraka* que prononce Keleya Konkon, l'épouse de Fakoli, pour pouvoir porter à la fois les cents plats sur sa tête. Ces formules sont souvent hachées par les griots qui se refusent à fournir toute explication.

Après de multiples interrogations autour de la parole encomiastique prononcée à l'adresse de Mougué Dantouma par Mougué Moussa, nous avons compris qu'il s'agit de propos archaïques recyclés. Cette autre situation place le traducteur dans l'impossibilité de trouver des mots correspondants. Or le problème fondamental de la traduction réside dans l'attitude qui consiste à ne pas trahir le texte initial et à respecter en même temps les normes de la langue de traduction. Ce sont là deux attitudes qui s'avèrent difficiles à concilier. Nous avons choisi de rester le plus près possible du texte maninka, de sorte que certains énoncés en français comportent une allure inhabituelle. Toutefois, nous nous sommes appliqué à mettre en évidence le sens. L'extrait suivant a trait à la louange de Mougue Dantouma :

Jigi na tawura na satumu bali
Kuru la dɛn baga ni kuru jɛnsɛn baga
Satɔni
Mani an jigi bɔbɔ donso
Simi tudu da i da
Bakra da i da
Kolo ma na namakɔrɔ bali
Wulu kɛ ma kan ki tolon a la

Nous tentons la traduction de la manière suivante :

Mère de soutien, mère de Traoré les vers de la mort ne peuvent rien contre
Rassembleur de colline et destructeur de colline
Reste la mort
Tu nous a libéré grand chasseur !

simi tudu da i da

bakra da i da

Quand l'os défie l'hyène
Le mollosse ne doit pas s'amuser avec.

La louange est d'abord réservée à leur mère comme cela se doit pour tout Maninka qui place toujours la mère comme responsable de sa réussite dans la vie. Ensuite, le héros du jour est chanté pour avoir accompli un grand acte de bravoure. Désormais, on ne doit plus s'amuser avec Mougué Dantouman. L'analyse atteste que nous faisons face à des formules des mots difficilement traduisibles, le tout assemblé paraît déroutant pour un non Maninka. Ailleurs, on relève comme dans de nombreuses langues africaines, une familiarité de la langue maninka aux exclamatifs.[258] Que dire alors par ces formes d'hésitation : *aaaa…*, *èèè*…. ? Et les onomatopées et idéophone ? Ils existent et traduisent des modes culturels d'expression. Par exemple, l'expression suivante décrit la première tentative de Soundjata de se tenir débout et de marcher:

En maninka

Tchiki Tchankan!
Tchiki Tchankan!
Tchiki Tchankan!

Cette expression semble de toute évidence se rapprocher du français.

En français

cahin cahan
cahin cahan
cahin cahan

Quant à *Kan! kan! kan! kan*!, il traduit le bruit de la flèche décochée par Mougué Dantouma sur le corps du buffle. Cela donne la sensation que le corps du

[258] Mamadou Camara, op.cit.

buffle était dur comme le fer. A partir de cette impression, il était impensable de vaincre l'animal. Les cas d'emprunts sont nombreux. Nous les regroupons dans le tableau suivant :

Tableau 2 des cas d'emprunt

	Mots ou phrase en français	Phrase en arabe
1	Empire de Ghana	*ahuju bilahi mina sitani rahimi*
2	démocratie	*bismi Allalhi alrrahmani alrraheemi alhamdu lillahi rabbi alaaalameena*
3	Mandat	
4	la panthère	
5	mais	
6	*kon napɛlə la demokasi də baʒə*	**Traduction**
7	qu'on appelle la démocratie de base en français mois d'Août	Qu'Allah me protège des forces du Satan ! Au nom d'Allah, le Tout Puissant, le Très Miséricordieux ! Louange à Allah, Seigneur de l'Univers !
8	les dates	
9	**1180**	*lahilaha ilawo, asa adu ana mahamadara sululayə*.
10	**1104**	
11	**1100** *il avɛ unə ariɛrə kurə dɛriɛrə la montaɲe de Kulikɔrɔ*	Je témoigne qu'il n'y a Dieu qu'Allah et Muhammad est son messager Tarik : histoire
12	Il avait une arrière-cour Derrière la montagne de	

	Koulikoro. *sɛ tadirə lɔrganization də la sosiete traditionnɛlə* C'est-à-dire l'organisation de la société traditionnelle *unə mɛzon nɛ jamɛ plu viɛyə kə sɛ fondasion* Une maison n'est jamais plus vieille que ses fondations Non, Donc.	
13		
14		
15		
16		

On observe chez Karamo Adama Diabaté un emploi assez important d'emprunts tirés de la langue française. En effet, des phrases entières sont construites en français. Apparemment, les problèmes sont moindres car la langue cible est déjà utilisée par le griot. Mais cette situation témoigne de la difficulté du bilingue de se passer entièrement de la langue cible. Au moment de la déclamation du récit, nous avons constaté que le griot-orateur employait le français en des lieux où il semblait être pris dans le tourbillon de la surabondance du flux verbal. Ces constats révèlent l'existence d'un mélange de langues dans la version de Karamo Adama Diabaté. Les expressions arabes placées tout au début du récit sont des formules rituelles servant à solliciter la protection de Allah et en même temps une connexion à la religion musulmane. Dans la tradition, de nombreux griots en font usage.

Il est important de mentionner aussi que pour illustrer une pensée, renforcer un argument, fleurir un discours, les Maninka ont recours à quelques formes

orales simples telles que le proverbe, la maxime, l'adage. Il s'agit très souvent des passages qui se traduisent difficilement. En nous appuyant sur la méthode-conclusion de Change (2011 :175)[259], nous avons mené la traduction que l'auteur écrit de la manière suivante : « *Enfin, je crois que pour traduire […] il faut une grande liberté. Il faut cesser de se demander à chaque mot si l'on est autorisé ou non à le traduire, faire taire sur le surmoi, pour se lancer à corps perdu dans son propre texte, avec sa propre voix* ».

La liberté permet d'évacuer les contraintes qui pèsent sur le traducteur. Mûnchow et Rakotonvelina (2006 : 35)[260] affirme que : « *le chercheur peut recourir à une traduction littérale et /ou à une traduction libre* ». Ce qui accorde une liberté dans le choix. Ainsi, aucune chaîne ne lie le traducteur. Pour notre part, nous nous situons, dans le sillage de Beauze. La position de l'auteur sera éclairée dans le chapitre suivant consacré à la présentation de la base théorique de notre recherche. Ainsi, notre traduction se lit-elle dans le juste milieu de la traduction littérale et la traduction libre. Nous avons essayé, autant que possible, de coller au plus près du texte à traduire c'est-à-dire le transcrit. De ce point de vue, la traduction ne se résume pas à une simple opération de transposition. Les structures syntaxiques et les structures de la pensée qui sous-tendent le contenu ne sont guère identiques en maninka et en français. Nous avons tenu compte de la valeur des mots qui est souvent déterminée par le contexte d'utilisation.

[259] Dominique Chancé, « dans la jungle obscure de la traduction avec Amos Tutuola » in Coulon Virginia & Garnier Xavier (dir.), *les littératures africaines, textes et terrains*, Paris, Karthala, 2011, p.175.

[260] Mûchow Patricia Von & Rakotonvelina (dir.) *Discours, Cultures, comparaisons*, les Carnets du CEDISCOR 9, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2006, p.35.

Conclusion

Dans ce chapitre nous avons présenté sous deux catégories différentes les versions écrites et orale de l'épopée mandingue qui constituent notre corpus. Nous avons décrit leurs conditions d'énonciation. Il apparaît que certaines expliquent ces conditions et que d'autres par contre n'en font pas mention. Au travers les résumés des versions, malgré la similitude d'apparence, nous avons identifié des divergences aussi bien au niveau des personnages que de la syntaxe narrative.

A la lumière des outils théoriques, nous avons essayé de décrire autant que possible la performance de Karamo Adama Diabaté, l'auteur de la version orale qui est soumise à des facteurs qui induisent la variabilité de son discours. Nous avons dans la foulée abordé le contexte de la transcription du texte oral recueilli. Ainsi, avons-nous évoqué le système de transcription, les problèmes qui émergent et auxquels nous sommes confrontés. La manière d'assurer la traduction est dégagée par le choix qui se situe au juste milieu de deux méthodes de traduction : la traduction littérale et la traduction littéraire. Dans cette perspective, la liberté permet de disposer de la méthode appropriée à un moment ou à un autre. Au niveau de l'opération de traduction, nous avons répertorié les problèmes rencontrés. Ils portent généralement sur les idéophones, les onomatopées, les exclamatifs. Toutefois, nous avons mis en évidence plusieurs cas d'emprunt. Enfin, nous avons relevé des exemples d'impossibilité de traduire avec des énoncés louangeurs construits sur la base de mots archaïques.

L'ensemble des paramètres ici présentés permet de repérer des indices sur la manifestation de la variabilité dans différentes versions d'autant plus qu'elles ont toutes connu les mêmes voies : de la collecte, transcription/traduction jusqu'à l'édition.

Dans le chapitre qui suit, nous allons construire le support théorique de notre travail.

CHAPITRE 4 : CADRE THEORIQUE ET POSITIONNEMENTS

Introduction

Nous exposons dans ce chapitre, les positionnements théoriques et méthodologiques de notre travail. Ainsi, avant d'amorcer l'analyse proprement dite, nous allons construire le cadre théorique qui se résume aux points suivants :

- premièrement, une synthèse autour des notions de comparaison, de variabilité, de variation et d'altération qui constituent le socle théorique de référence de notre analyse,
- deuxièmement une autre synthèse théorique qui s'organise autour de la question du genre, celle de l'interconnexion de l'épopée et des genres associés.

La mise en évidence des variations, qui résultent elles-mêmes de l'altération sémiotique dans les versions de l'épopée mandingue, nécessite la mobilisation des outils théoriques de référence en vue d'analyser ces phénomènes complexes. Pour ce faire nous revisiterons la comparaison, la variation, la variabilité, la sémiotique de l'altération, la rhétorique et l'épopée. Mais entreprendre la comparaison de plusieurs versions de l'épopée mandingue oblige à s'interroger sur la méthodologie à mettre en œuvre. A ce niveau, plusieurs positions existent et dépendent des axes de recherche et des disciplines qui les fécondent. Nous ne rappellerons ici que quelques-unes qui jalonnent le parcours de la notion en tant qu'outil heuristique.

4.1. Comparaison et comparatisme

4.1.1 Quelques définitions

Comme nombre d'auteurs se sont penchés sur la comparaison, nous allons tout d'abord rappeler quelques-unes des définitions.

Dans le Dictionnaire de l'Académie française (8è Edition)[261], comparer consiste à : « *examiner les rapports de ressemblances et de différence entre une chose et une autre, entre une personne et une autre* » (1932-1935). De ce point de vue, comparer revient à voir et / ou à établir les éléments de ressemblance et de différence qu'on peut observer entre les objets. La différence caractérise les objets à comparer.

Chez Littré (1872-1877)[262], qui n'est pas loin de reprendre les mêmes idées, comparer consiste à « *examiner simultanément les ressemblances ou les différences* ». Cette opération d'établissement de ressemblance et de différence doit être menée simultanément ou du reste, l'action de comparer se fait de manière concomitante pour mettre en évidence en même temps les ressemblances et les différences.

Selon Vigour (2005 :10) [263], « *par comparaison, il faut entendre la mise en regard systématique, la confrontation d'au moins deux cas sous un angle particulier, défini par le chercheur* ». On voit que l'auteure se préoccupe de décrire la pratique de la comparaison. Elle décline la démarche ou la manière de faire la comparaison. Mieux, l'action doit se faire selon la perspective choisie par le chercheur et avec au minimum deux cas ou deux choses. L'idée prédominante ou commune qui se dégage de ces définitions est la mise en évidence de ressemblances et de divergences à travers une confrontation des objets. Pour notre travail de comparaison, nous nous appuierons sur cette définition de Vigour.

[261] Dictionnaire de l'Académie Française, 1932-1935, (8èmè Edition).
[262] Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1872-1877.
[263] Cécile Vigour, *la comparaison dans les Sciences Sociales : pratique et méthodes*, Paris, La découverte, 2005, p.10.

Toutefois sa démarche pourrait être complétée par d'autres apports autour de l'hypothèse que la comparaison d'un texte avec d'autres portant sur une même histoire permet de dégager ses formes de variation.

4.1.1 Le comparatisme : un trajet et ses reliefs

Dans ce cadre, nous allons présenter, sans avoir la prétention de reconstituer l'histoire du comparatisme, les différentes positions qui jalonnent le parcours de ce champ scientifique. Au fur et à mesure, dans notre exposé, nous essayerons de faire le lien avec notre travail. A l'occasion, nous déclinerons notre choix théorique.

La comparaison n'est pas un acte exclusif ni spécifique de la littérature comparée ou du comparatisme littéraire. Elle pourrait même être envisagée en termes de logique comme un acte de pensée qui procède par induction puis par déduction. Dans ce cadre, Pageaux (2005)[264] présente une archéologie de la littérature comparée en indiquant que parallèles, mises en parallèles et comparaisons aboutissent à la première littérature comparée éclaire de manière didactique à travers des exemples cette pratique comparative de va-et-vient sur les textes qui constitue le soubassement de la discipline. L'auteur rappelle que Hartog (1980)[265] met en évidence la logique scripturale qui fait passer d'une certaine altérité opaque (le monde non grec) à une « altérité porteuse de sens » Dans son raisonnement, il distingue quatre opérations de variations comparatives entre les Grecs et les autres peuples, qui se déclinent comme suit :

- l'opposition terme à terme avec cas d'inversion. Par exemple, les Égyptiens font l'envers des Grecs (les femmes vont au marché et les hommes restent chez eux et tissent). Hartog joue du schéma binaire avec images contrastées.

[264] Daniel-Henri Pageaux, « Littérature comparée et comparaisons », SFLGC, (Voix Poética) [en ligne] 2005. Disponible sur URL : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/comparaisons.htm, Consulté le 25 Janvier 2014.
[265] François Hartog, *le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 1980.

- la comparaison et l'analogie sont une autre façon de ramener l'autre au même. Il pose que la course des messagers du roi de Perse ressemble fort bien à la course des porteurs de flambeaux en Grèce. A ce niveau, il ébauche des mises en parallèles. Hartog pratique la traduction de certains symboles pour en faciliter la compréhension. Ainsi, par exemple *Xerxes* signifie le guerrier. Enfin, il montre comment, en décrivant les Scythes, Hérodote construit une « figure de nomade » qui rend « pensable » son altérité.

Toutefois, à ce schéma, Guy Bourdé & Hervé Martin (1983)[266] ajoutent deux compléments : l'un est merveilleux et totalement différent du connu c'est-à-dire de l'observateur, tandis que l'autre est l'ancêtre et parfois tenu pour supérieur à la référence connue (l'Égypte ainsi devient le berceau de la Grèce). Ainsi, le merveilleux et l'ancêtre tenus pour supérieurs deviennent-ils des pôles ou des références dans la comparaison. Les limites de ces démarches se situent dans leur fondement qui se focalise essentiellement sur la mise en contact d'éléments culturels divers. Il s'agit de la lecture de l'une à travers l'autre en vue de tirer des conclusions. Les deux positions ou procédures décrites précédemment peuvent servir à la synthèse d'une comparaison entre plusieurs textes.

Pageaux (2005) souligne qu'au cours de la première moitié du XXe siècle, les comparatistes adoptent l'attitude qui consiste à se mettre à distance du mot comparaison en utilisant plutôt celui de rapport. Pichois & Rousseau (1969)[267] consentent ainsi à parler d'art méthodique par une recherche des liens d'analogie, de parenté et d'influence. Ils optent pour un rapprochement de la littérature à d'autres domaines d'expression ou des faits et des textes littéraires entre eux. L'acte de rapprocher suppose une hypothèse explicative, voire une explication de type causal. Les auteurs proposent une méthode structurale en procédant à des superpositions d'éléments, de séquences, d'unités diverses entre différentes versions du mythe comme si elles étaient synchroniques. Cette méthode leur permet de dégager les principales combinaisons dans la manière de comparer. Leur méthode suit les étapes suivantes :

- Dégager d'abord de textes pris au hasard un certain nombre de traits constants et les constituer en une structure cohérente,

[266] Guy Bourdé & Hervé Martin, *Les écoles historiques*, Paris, Le Seuil, 1983, p.16.
[267] Claude Pichois & André Michel Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1969.

- Une fois le modèle construit, il devient possible d'organiser une étude, un parcours de lecture commandé par les constantes décelées sur une série de textes superposés.

Ce modèle, est une sorte de forme idéale qui joue le rôle de « grille de lecture » permettant de poser des « questions pertinentes » et d'organiser le développement de l'étude. A partir de ce modèle, il est possible d'isoler possibilités narratives à savoir : l'effet et la soudaineté de l'effet, l'échange, le franchissement, la communication d'un message manifeste ou latent, enfin le franchissement ou l'annulation de la distance. Les écarts par rapport à ce modèle prennent autant d'importance que les applications et illustrations du modèle.

Dans tous les cas, les diverses lectures qui aboutissent à la comparaison sont soient latérales, transversales, ou pendulaires c'est-à-dire supposent des mouvements de va- et- vient sur les textes. En fait, ce sont ces lectures qui donnent validité et dynamisme à la série de comparaisons qui vont se développer, d'un texte à un autre, d'un ensemble ou d'une série à d'autres, et qui fournit la base de la synthèse, des axes, des lignes directrices permettant non seulement de passer d'un texte à un autre, mais de les lire comme un nouvel ensemble. Mais ce type de modélisation proposée en littérature comparée n'est pas pertinent pour mener notre étude comparative. En effet, cette grille de lecture paraît réductrice dans la mesure où elle nécessite de disposer d'un texte de référence, dans une position de supériorité par rapport aux autres.

Dans ce contexte, Bornand (2005 : 20) [268], émet des réserves pour montrer les limites de la démarche comparatiste en ces termes :

> *L'approche comparatiste peut être réductrice, si elle privilégie la version établie comme texte de référence, en faisant des autres versions des variantes déviantes. Elle nie alors ce qui fait la spécificité de la tradition orale : le fait que tout discours de ce type n'a d'existence que dans l'instant de sa profération. Le chercheur ne peut donc dégager une version première ni des variantes*.

[268] Sandra Bornand, *Le discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*, Paris, Karthala, 2005, p.20.

Ce qui suppose que l'auteure s'oppose à l'établissement d'un texte de référence, comme le préconisait Pichois & Rousseau (1969), dans la comparaison. Ce facteur paraît réducteur voire discriminant dans la mesure où dans le contexte de l'oralité, il est quasiment impossible d'établir une version première qui se perd toujours dans la nuit des temps.

Pageaux (2005) relève chez les chercheurs Belges que l'examen comparatiste réside dans la confrontation de données, d'analogies structurelles ou de rapports systémiques qu'on pourra ensuite expliquer par l'histoire, par des principes de causalité divers. Ceux-ci proposent de nommer « comparants » ces unités descriptives ou approches corrélatives puisque la visée comparatiste est essentiellement une mise en corrélation d'objets. Cette mise en corrélation peut porter sur des coïncidences historiques, des parallélismes méthodologiques, des similarités structurelles d'un ensemble de données dans la culture humaine et dans les capacités du sujet producteur qu'est l'homme. La comparaison se fonde sur un ensemble de faisceaux de convergences. Cette pratique qui ne porte que les effets de surface peut paraître contre productive. Elle paraît plus académique pour la connaissance basique de quelques outils qui permettent de décrire la comparaison.

Une lecture plurielle est possible en s'appuyant sur le principe d'intertextualité. En effet, la coprésence d'une pluralité de textes dans un seul texte autorise une lecture « différentielle ». Dans ces conditions, il s'agit de lectures qui ressortissent à la poétique, de lectures thématiques, transversales, transtextuelles ou latérales pour voir dans un espace de comparaison les rapports entre les textes à comparer.

Mais comment comparer des singularités sans passer par la construction d'ensembles, de sous-ensembles, de séries ? Il faut donc admettre que la littérature comparée plus que d'autres approches critiques suppose que le texte est à la fois pure singularité et, à certains niveaux, et dans une certaine mesure, relève de séries. Toutefois, le premier cas de figure est utilisable dans le domaine de la comparaison car celle-ci va de pair avec une réflexion sur la composition et la création littéraire ou artistique. La visée de l'acte comparatiste étant souvent ambiguë ou discutable, la construction de modèles explicatifs, à la fois analytiques et synthétiques, semble représenter l'activité la plus dynamique du travail

comparatiste. L'intertextualité est une entrée qui pourrait alors nous aider à avancer dans notre travail.

Ailleurs l'élaboration d'un modèle se rapproche d'un travail de typologie littéraire. C'est ainsi que pour rendre compte du « genre » épique Madelénat (1986)[269] distingue trois « modèles » au sens esthétique du terme : le modèle « mythologique », le « modèle homérique », et enfin le modèle « historique médiéval ». Un détour par le travail de Kesteloot & Dieng (1997)[270], permet de nuancer cette typologie en observant de nouvelles catégories. Il s'agit de reconstruire un nouveau modèle descriptif et explicatif qui prend en compte :

- l'épopée royale ou « dynastique »,
- l'épopée « corporative » (pêcheurs, chasseurs, pasteurs ...),
- l'épopée « religieuse »
- et l'épopée « mythologique clanique ».

La multiplicité de littératures souvent d'horizons divers commande de réfléchir à la construction d'une approche comparatiste viable. Baumgardt (2000) [271] qui a compris l'enjeu que cela a pour la recherche sur les littératures orales soutient que :

> *La richesse et la diversité des littératures africaines incitent à leur approche comparatiste, pour étayer, par exemple, des intuitions de convergence ou de divergence dont certaines peuvent constituer des programmes de recherche, notamment les problèmes soulevés par l'écriture :*
>
> *- l'existence ou la non existence d'une littérature écrite pose la question des conditions d'émergence de l'écriture ou du maintien de l'oralité ;*
>
> *- la coexistence de littératures orales et écrites dans le même domaine linguistique soulève la question des relations qu'elles entretiennent (liens intertextuels, par exemple) ;*
>
> *- la coexistence, enfin, de littératures écrites se servant de graphies différentes permet d'approcher certaines fonctions socioculturelles, comme la complémentarité des genres et des domaines thématiques.*

[269] Daniel Madelénat, *l'épopée*, Paris, PUF, 1986.
[270] Lilyan Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit., p.40-50.
[271] Ursula Baumgardt & Abdellah Bounfour (ed), *Panorama des littératures africaines, Etats des lieux et perspectives*, Paris, l'Harmattan, 2000, VIII.

L'auteure pense qu'il est important au regard de la pluralité des littératures, d'engager la comparaison pour pouvoir échapper à la seule intuition selon laquelle ces littératures seraient proches ou distantes les unes des autres en des points donnés. La comparaison permet alors de faire ressortir les rapports ou les relations qui s'établissent entres les textes. Il reste entendu que les cultures se regardent et semblent communiquer à travers des aspects communs aux uns et aux autres. Ainsi, les rapports entre les textes sont-ils mis en avant. Mais une telle approche nécessite l'établissement d'un texte de référence dont le semblable est à chercher ailleurs.

Paul Veyne (1971) [272] qui réfléchit sur l'histoire comparée, suggère que ses propos s'appliquent aussi à la littérature comparée. S'interrogeant sur la nature d'une telle discipline, Paul Veyne avance que l'histoire comparée et donc la littérature comparée n'est pas une variété particulière de l'histoire ni une méthode particulière : elle est avant tout « une heuristique ». Selon l'auteur, on fait de l'histoire comparée à partir du moment « inévitable » où l'on « mentionne côte à côte » des faits qui sont à la fois semblables et différents. Histoire et littérature comparées sont donc « originales » moins par leurs « résultats » que par leur « élaboration ». L'histoire et la littérature comparée diffèrent dans leurs méthodes, mais elles aboutissent aux mêmes résultats.

On peut constater qu'aucune tentative pour fonder une théorie propre au comparatisme ne s'est imposée de manière certaine. En effet, *Si « « les pratiques » comparatives ont été innombrables, les théories de la comparaison, par contre, ont été jusque là rares. En effet, il y a toujours une seule théorie « canonique », celle formulée, en 1843, par Jhn Stuart Mill dans son Système de logique »* (Busino : 1986 : 210)[273].

Mill (1986)[274] réduit en fait l'analyse comparée à la différence indirecte. En sciences sociales, sa théorie n'a pas fait d'écho du fait de ses limites. Busino (1986) pense qu'il faut soustraire l'analyse comparative de cette tradition logiciste, et fonder la comparabilité davantage sur les contrastes et les différences.

[272] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, le Seuil, 1971.

[273] Giovanni Busino, « Pour une « autre » théorie de la comparaison » in Berthoud Gerald et Busino Giovanni, *La comparaison en Sciences Humaines et Sociales, Revue européenne des Sciences Sociales* Tome XXIV-N°72, Genève, Librairie Droz, 1986.p.210.

[274] Jhon Stuart Mill, *Système de logique déductive et inductive*, 1843, Trad. Louis Peisse, 6ème Edition, 1865, Paris, Librairie de Lagrange, 1986.

Ailleurs, la seule position qui semble militer en faveur d'une théorie et d'une méthode comparatistes autonomes a été formulée par Marino (1989)[275], dans un contexte très différent de celui d'aujourd'hui. En effet, Marino, en appelle à une poétique, une esthétique comparée, contre un comparatisme positiviste et historiciste qui n'est qu'une branche de l'histoire littéraire - situation qui n'est plus celle qui domine aujourd'hui. L'auteur rattache le comparatisme à l'herméneutique. Les invariants constituent le fondement et la visée de la théorie de Marino puisqu'il s'agit surtout de les identifier et de les formaliser. Or, c'est plutôt l'émergence de la singularité, l'étrangéisation des artefacts culturels, l'interprétation des différences qui nous semblent jusque-là les bases de la démarche comparatiste. Pour Marino, une théorie aussi générale se doit d'être hégémonique ; elle doit se substituer au « *Methodenpluralismus* » (1989 : 137), à l'image du « caméléonisme », l'auteur s'agace de voir les comparatistes de son temps rompre avec l'historicisme pour s'investir dans la sémiologie et le structuralisme.

Marino estime qu'il est évident qu'au sein de ce qu'on appelle la littérature comparée, une multitude d'approches coexistent ; cela permettrait même de renforcer cette diversité, afin de diminuer la domination autoritaire, car le comparatisme ne réside pas dans une théorie particulière, mais dans la démarche herméneutique qui subsume les outils théoriques.

De ce qui précède, on déduit que la littérature comparée vit de l'exercice alterné de trois pratiques : l'étude de la dimension étrangère, la comparaison de textes et l'élaboration de modèles plus ou moins « théoriques » et/ou l'établissement d'une typologie. La seconde orientation est la plus largement pratiquée. On peut toutefois s'apercevoir que la question du rapport de la théorie au comparatisme a été beaucoup débattue suscitant ainsi une grande diversité de réponses.

[275] Marino Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1989.

4.1.3 Prolongement et rupture : l'émergence de la comparaison différentielle

Nous allons maintenant évoquer le prolongement des travaux sur le comparatisme dans lequel se situe la réflexion d'Adam & Heidmann. En effet, les auteurs observent que les comparatistes n'ont pas porté leur attention sur la méthodologie que préconise la littérature comparée. Pour combler cette lacune, ils mettent en relation « *le comparatisme et l'analyse du discours en élaborant une théorie de la comparaison différentielle […]* » (Adam & Heidmann 2005 :10)[276]. C'est ainsi que Heidmann esquisse les grands traits d'une méthode comparative d'analyse (trans)textuelle fondée sur un modèle dynamique du texte vu comme discours. Ainsi, dans sa réflexion sur l'apport de la comparaison et du comparatisme, l'auteur présente les avantages d'une théorie de la comparaison *différentielle :* avantage heuristique de prendre en considération les différences souvent négligées en faveur des ressemblances et des universaux qui, dans certains cas extrêmes, écartent totalement le texte.

La comparaison différentielle comme démarche heuristique se fonde sur au moins quatre principes épistémologiques. Elle engage celui qui compare :

- à reconnaître les différences des faits ou objets à comparer,
- à construire un axe de comparaison pertinent,
- à établir et à configurer des critères ou plans de comparaison,
- à placer les faits ou objets à comparer dans un rapport non-hiérarchique.

La première partie de l'étude de Heidmann présente les principes épistémologiques tandis que la deuxième aborde les aspects de leur mise en pratique à travers la comparaison des (ré) écritures du mythe de Médée par Apollonius de Rhodes, Sénèque et Sylvia Plath. La comparaison différentielle montre que, l'épopée hellénistique et la tragédie romaine aussi bien que le poème moderne de langue anglaise, attribuent des significations différentes et nouvelles au mythe de Médée par les modalités de leur mise en langue et en genre, significations qui ne se réduisent à aucun sens supposé universel du mythe. Cette

[276] Jean-Michel Adam & Ute Heidmann, *Sciences du texte et analyse de discours, Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine Erudition, 2005, p.10.

analyse s'inscrit dans le fil droit des travaux de Bakhtine sur les rapports d'intertextualité et de dialogue entre les langues et les littératures. Elle inclut la traduction comme énonciation singulière et distincte du texte d'origine avec une relation au contexte socioculturel et linguistique. La comparaison différentielle met ainsi en évidence les modalités de ce dialogue.

En nous proposant d'analyser la variabilité et l'altération dans les réécritures de l'épopée mandingue, nous allons nous référer à la méthode de comparaison différentielle. Cette méthode qui s'appuie sur les principes de la mise en évidence des différences et l'observation du rapport non-hiérarchique entre les textes à comparer, nous aidera à mieux aborder le travail. Mais établir les différences entre plusieurs versions de l'épopée fait surgir l'idée d'une instabilité voire la non fixité des textes ou la variabilité tout court. Il est admis qu'en régime d'oralité, les performances constituent des lieux de production de la variabilité. Nous faisons donc l'hypothèse que la variation sous toutes ses formes et à tous les niveaux ou plans d'analyse linguistique, est en quelque sorte la conséquence directe de la variabilité inhérente à toute langue naturelle. Cette hypothèse nous invite à présenter plus loin dans ce chapitre la théorie variationniste en sociolinguistique qui a connu un développement spectaculaire en se posant en rupture par rapport au structuralisme linguistique.

4.2 La variation linguistique

Nous présentons sous ce titre les traits définitoires et les principales théories qui dominent la variation linguistique. Etant donné qu'un texte traduit porte nécessairement les marques de la variation, il est important de se pencher sur cette question lorsqu'on travaille sur des variantes d'une même histoire : l'épopée mandingue. Nous rappelons que les quatre textes qui composent notre corpus ont tous connu le transcodage.

Abordant la variation, Dubois & al (1973 : 507)[277], la définissent comme « *Le phénomène par lequel dans la pratique courante, une langue déterminée, n'est jamais à une époque, dans un lieu et dans un groupe social donnés, identique à ce qu'elle est dans un autre lieu ou dans un autre groupe social ».*

Cette définition n'est pas loin de celle que propose Frank Neveu **(**2004**).** En effet, la langue naturelle doit être rapportée à deux groupes qui en font usage à une même époque et dans des lieux différents. La variation est perçue comme un phénomène qui conditionne le changement.

Selon Neveu (2004 : 300) [278] « *la variation peut être définie comme une manifestation de la variabilité des langues naturelles, observée dans la diversité des usages linguistiques d'une communauté, et qu'expliquent notamment des déterminations politiques, géographiques ou socioculturelle »s.* En d'autres termes, en tant que manifestation de la variabilité qui caractérise les langues naturelles, la variation s'effectue en fonction des positions politiques, géographiques ou socioculturelles.

Françoise Gadet (2004 : 301) [279] qui s'intéresse à l'origine ambigüe du terme de variation et à l'obscurité qui entoure l'origine de cette notion, indique que : « *La recherche des origines conceptuelles de ce terme n'est pas évidente. Si « variation » se rencontre souvent dans les textes fondateurs de la linguistique moderne, ce n'est pas pour autant qu'il y ait jouit d'un statut conceptuel, ni qu'il y fait l'objet de définitions ; il est plutôt dans un usage de sens commun. »*

L'auteur essaie de montrer qu'il est difficile de faire l'historique du concept qui a émergé dans le discours de la linguistique. Plus loin, elle précise que :

> *C'est certainement avec le cercle de Prague que va se fixer […], à partir de « variation libre ». « Variation » a donc été diffusé, et dans la sociolinguistique américaine et dans la linguistique française contemporaine par le truchement d'André Martinet, maillon essentiel entre Prague et William Labov (par l'intermédiaire d'Uriel Weinreich). Le terme intervient où il est en concurrence avec d'autres, qui ont souvent des sens encore plus*

[277] Jean Dubois (dir), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p.507.
[278] Franck Neveu, op.cit., p.300.
[279] Françoise Gadet cité par Franck Neveu, *Dictionnaire des Sciences du Langage*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 301.

vagues (en tout cas, jamais très précis) : alternance, concurrence, compétition, substitution, option (optionalité) choix, coexistence de formes…. Selon les théories, on en fera une dimension marginale, ou au contraire centrale de la langue (Gadet 2004 : 301)[280].

En effet, l'auteur dévoile les origines du terme tout en essayant de revisiter son trajet historique. Selon les usagers et les usages d'une langue l'auteur propose quatre types de variation : la variation diachronique, la variation diastratique, la variation diatopique et la variation diaphasique. On remarque que ces définitions sont construites à partir d'une comparaison des usages linguistiques. Cette catégorisation nous a dressé un aperçu sur l'état de la question et sur les principales réflexions théoriques menées autour de la variation linguistique. Le travail se situera à deux niveaux. Dans un premier temps, nous allons faire un rappel historique et dans un second temps des réflexions plus spécifiques sur la variation. A la suite de cet exposé, nous allons montrer les limites de certaines approches en précisant les choix théoriques pour notre travail.

4.2.1. Aux origines de la variation linguistique

La variation linguistique, découverte fondamentale de la sociolinguistique, est un phénomène qui a fait l'objet de plusieurs réflexions, tant au niveau épistémologique qu'au niveau plus spécifique appliqué à des langues bien précises. Elle se présente en fait comme l'influence du social dans le jeu linguistique, prenant en compte tous les paramètres pouvant créer les variétés d'usage dans la langue. Toutefois, cette considération est née d'une problématique plus importante et préoccupante pour les sociolinguistes : d'où proviennent les variations ? Celles-ci sont-elles dues à l'influence du social ou aux méconnaissances des règles grammaticales ? Dans le sillage de Françoise Gadet (2004), il est important d'évoquer la genèse de la question avant d'en dégager les fondements théoriques.

[280] Françoise Gadet, Ibid., p.301.

Labov (1976), dans ses recherches en sociolinguistique a formulé un ensemble de questionnement auxquels il convient de prêter attention dans toute étude portant sur la variation linguistique. Aussi est-il nécessaire de répondre aux questions suivantes : « L'évolution linguistique est-elle orientée ? Quelles sont les contraintes universelles qui s'imposent au changement linguistique ? Pour quelles raisons de nouveaux changements linguistiques émergent-ils ? Pourquoi les gens ne parlent-ils pas comme ils estiment qu'ils le devraient » (Labov 1976 :232)[281]

La tentative de trouver une réponse qui est un préalable à la genèse de la sociolinguistique nécessite qu'on en évoque de près les fondements théoriques.

En abordant la notion de parole, Labov (1976) note qu'il est impossible de chercher les fondements de la connaissance intersubjective en linguistique ailleurs que dans celle-ci. En effet, le langage est soumis à toutes sortes de variations du fait qu'il est utilisé quotidiennement par les membres de l'ordre social, soit pour discuter, soit pour plaisanter et en même temps pour tromper. Mais, bien avant Labov, Whitney (1901: 401) [282] soulignait déjà que « *L'homme parle donc avant tout non pas pour penser, mais pour faire part de ses pensées. Ses besoins sociaux, son instinct social, le forcent à s'exprimer »*. On relève ici le souci de faire ressortir les facteurs importants qui imposent un changement linguistique, notamment la volonté d'exprimer la vision du monde, les pressions sociales pour ne citer que ceux-là, qui ne sont en fait que des réalités extralinguistiques.

Weinreich & al (1968 : 100-101)[283], qui s'opposent à toute forme d'homogénéité structurée en langue soutiennent :

> *S'il est nécessaire qu'une langue soit structurée pour fonctionner efficacement, comment les gens peuvent-ils continuer à parler pendant qu'elle traverse des périodes de moindre systématicité ? [...] Nous soutenons que la solution de ce problème consiste à rompre l'identification entre structure et homogénéité. La clé d'une conception rationnelle du changement linguistique, et, en fait, du langage lui-même - est la possibilité*

[281] William Labov, *Sociolinguistique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1976, p.232.
[282] William Dwight Whitney, *language and the study of language*, New, New York, Scribner's, 1901, p.401.
[283] Uriel. Weinreich & al, « *Empirical fondation for a theory of langage change* », in Lheman et Malkiel, 1968, pp.100-101.

de décrire une différenciation ordonnée au sein d'une langue utilisée par une communauté

En réalité, les auteurs indexent le phénomène de l'hétérogénéité linguistique qu'ils considèrent comme fondement de la variation dans des communautés linguistiques complexes. Dans cette même perspective, Labov (1976)[284] approuvant la justesse de telle hétérogénéité, souligne que l'existence des variations et des structures hétérogènes dans des communautés linguistiques serait une réalité bien établie. Pour lui, l'existence d'une autre communauté est à mettre en doute. Ces deux précédentes remarques font naître l'interrogation sur ce qui serait, dans la réalité quotidienne, à l'origine des différenciations dans la langue. Sur ce, Frei (1982)[285] lui, insiste sur la notion de besoin comme fondement de la variété et de la variation des langues. En fait, il constate l'existence d'un certain nombre de besoins qui, par leurs actions sur le langage et leurs réactions réciproques le créent et le recréent sans cesse. Il en distingue de ce fait trois critères nécessaires à la compréhension du fondement de ces variétés :

- un critère linguistique lié à la nature des langues elles-mêmes,
- un critère sociologique lié à la nature des rapports sociaux,
- et un critère historique lié aux conditions dans lesquelles les langues évoluent ou ont évolué.

André Martinet (1960)[286], bien que s'intéressant à la seule causalité interne, reconnaît tout de même, à la suite de Frei, que la langue en tant qu'institution sociale est un produit de la vie en société, et n'est de ce fait pas immuable ; elle est susceptible de changer sous la pression des besoins divers et sous l'influence d'autres communautés. Pour sa part, Meillet (1921) pense que la variation linguistique est due au fait que la société agit sur le langage. Principalement par la manière dont elle détermine *le dosage des besoins linguistiques*[287]. Toutefois, les réflexions autour du rapport entre langue et société ne semblent pas faire

[284] William Labov, op.cit., p.282.
[285] Henri Frei, *La Grammaire des fautes*, Genève-Paris, Slatkine reprints, 1ère édition, 1929. 1982
[286] André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 1960.
[287] Antoine Meillet, *linguistique historique et linguistique générale*, 2vol. T1, Paris, Champion, 1921, p.17.

l'unanimité de tous les sociolinguistes, du moins du point de vue de l'angle d'approche envisagée.

4.2.2. L’approche variationniste

Le fondement de l’approche variationniste est établi par Labov (1976) dont les travaux font apparaître l'absolue nécessité de considérer en premier lieu la réalité des productions langagières. Pour lui, cette étude vise à découvrir comment les individus parlent quand on ne les observe pas systématiquement. Dans ce contexte, l'approche variationniste cherche à corréler les manières de parler et les catégories sociales traditionnelles (l'âge des locuteurs, la localisation géographique, la profession, les espérances sociales et l'appartenance ethnique). Dès lors la relation entre la langue et la communauté parlante suscite un intérêt scientifique. Ces considérations, qui peuvent s’observer dans la situation du griot-orateur qui mobilise la langue, l’oriente à des fins notoires, nous autorisent d’introduire l’expression langue du griot, comme s’il avait à sa portée une langue forgée selon son gré et dont l’usage était personnalisé.

Avec Labov (1976), les enquêtes de Martha’s Vineyard et de New York établissent que l’affirmation d’une identité sociale est un des facteurs qui engendre et structure la variation et le changement linguistique. C’est un des principes qui fonde la dialectologie sociale, et, plus largement encore, la sociolinguistique. Un des tournants de la méthode Labovienne, qui pourrait justifier que l’on parle d’un Labov 1 et d’un Labov 2 est l’affirmation de l’importance du vernaculaire, et les conséquences méthodologiques que cette recherche impose.

Les résultats obtenus des travaux de Labov mettent en exergue l'influence des pressions sociales dans l'évolution de la langue, entraînant des variations. L'évolution linguistique est donc le reflet de l'évolution des rapports sociaux. La variation désigne un phénomène selon lequel une langue déterminée, dans la pratique, n'est jamais identique à ce qu'elle est dans un lieu, dans un groupe social donné, ou à une époque précise. De ce fait, le variationnisme conçoit la langue

non comme un système homogène et unique, mais comme un ensemble complexe de systèmes soumis à des changements, selon des paramètres susceptibles de les faire varier : sujet, relation d'interlocution, contexte, niveau social. À en croire B. Laks (1992 : 35) [288], trois concepts clés forment le soubassement théorique de la sociolinguistique variationniste : « *le changement linguistique, l'hétérogénéité des pratiques linguistiques et corrélativement des grammaires qui les modélisent, l'existence d'une variation réglée et contrainte par le système linguistique lui-même (la variation inhérente) ».*

Ainsi, la perspective variationniste cherche-t-elle au départ à étudier la langue dans la pure tradition sociologique, avec pour fondement l'hypothèse d'un déterminisme simple et à sens unique de ces facteurs sur les manières de parler ; orientation théorique à laquelle s'oppose l'approche interactionniste. De ce qui précède, on peut réaliser que le variationnisme tel que le conçoit Labov fournit des bases de travail sur la variation. La variation diatopique notamment permet de mieux cerner les problèmes de la transcription car dans notre cas nous avons fait face à une variété de maninka celle de Siguiri[289] qui est différentE de celle de Kankan que nous utilisons. En effet, le variationnisme a ses limites dans son essence dès lors qu'elle ne s'intéresse qu'au parler ordinaire. Or celui-ci est bien différent d'un texte oral, relevant de la langue des griots. D'où la nécessité d'envisager d'autres approches.

4.2.3. La variation dans les liens de l'interaction

À la sociolinguistique des macrostructures qui caractérisent le variationnisme, Gumperz (1989)[290] marque sa préférence à traiter le langage en situation, en le (re) contextualisant. Pour lui, on ne peut pas aussi simplement corréler des catégories extralinguistiques et des comportements linguistiques ; car ces derniers sont eux aussi des instruments de catégorisation sociale que peut

[288] Bernard Laks « La Linguistique variationniste comme méthode », *Langages*, 108, 1992. pp. 34-50, p.35.
[289] Une préfecture de la République de Guinée qui se trouve en Haute-Guinée
[290] John Gumperz, *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*, Paris, L'Harmattan, 1989.

jouer le sujet. Bien plus, Gumperz relève le fait selon lequel les styles langagiers que choisit un individu ont une spécification symbolique et impliquent des effets de sens qu'on ne peut pas simplement expliquer en corrélant des variations linguistiques et des catégories sociologiques contextuelles indépendantes. On remarque de ce fait que cette approche insiste sur la prise en compte de ce que l'auteur appelle les *indices de contextualisation*, et revalorise en même temps l'importance de la théorie du locuteur, paramètre de la recherche sociolinguistique. On observe, qu'il s'agisse de la première ou de la seconde approche, il ressort que les variations linguistiques sont dues plus à l'influence sociale dans la langue qu'à la méconnaissance des règles grammaticales.

Cette approche présente l'inconvénient de ne pas examiner un corpus comme l'épopée mandingue avec ses spécificités qui sont totalement différentes des pratiques langagières quotidiennes. Toutefois, si les questions soulevées permettent d'appréhender le phénomène de variation, les limites des théories émises indiquent que les approches ne peuvent être appliquées qu'à des degrés divers en fonction des spécificités du corpus d'analyse. Puisque notre analyse porte sur les discours des griots, il est nécessaire d'envisager dans ces conditions de nous orienter vers les ressources théoriques que peut procurer la variation en discours.

4.3 De la variation en discours

4.3.1 Variabilité et oralité

Après notre exposé sur la théorie de la variation en sociolinguistique, nous allons tenter de mettre en relation la variation langagière et la variabilité en littérature comme un phénomène langagier. Desmet (2005)[291] définit la

[291] Isabel Desmet, variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées : discours, textes et contexte, Septièmes journées scientifiques du Réseau « Lexicologie, Terminologie, Traduction de l'Agence Universitaire de la Francophonie : Mots, Terme et Contexte. Bruxelles, p.235-347 [en ligne] Disponible sur : perso.univ-lyon2.fr/~thoiron/JS%20LTT%202005/pdf/Desmet.pdf. Consulté le 21 Décembre 2012

variabilité comme « *la capacité que dispose toute langue naturelle de produire de la variation lorsqu'elle se met en discours*. ». En d'autres termes, il s'agit du pouvoir dont dispose toute langue pour produire de la variation lorsqu'elle est en situation d'actualisation dans le discours. Le terme actualisation semble suggérer l'idée de création. Selon Neveu (2004 : 300)[292] la variabilité se présente comme :

> *Une propriété fondamentale des langues naturelles, dont les objets sont susceptibles de variation et de changement, en raison de l'hétérogénéité des usages linguistiques dans une communauté, ce qu'explique notamment le nécessaire ajustement des discours à la diversité des situations de langage dans la vie sociale, et en raison de l'évolution des systèmes linguistiques dans le temps*[293].

Ainsi, la variabilité se présente-t-elle comme une propriété d'adaptation reconnue aux langues naturelles. A cet égard, elle répond à une exigence ou aux besoins en fonction des circonstances d'énonciation. Ailleurs, Kesteloot & Dieng (1997 : 64) [294] estiment que :

> *La variabilité du récit oral est liée à sa nature d'acte de langage. L'œuvre 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'affecte diversement*

Ceci revient à lier la variabilité à l'acte de langage dans le contexte de l'oralité, à la prise en charge des contextes socio-historiques de la performance, au talent de l'orateur et enfin à l'attente de l'auditoire. On remarque la convergence des auteurs sur des points communs : les liens que tissent la variabilité et l'acte de langage dans le récit. En effet, ils ne tiennent compte que du factuel, le moment d'une performance. Ainsi, le texte oral se trouve-t-il au cœur de leur préoccupation. Dans ce cadre, Baumgardt (2008) aborde cette notion de variabilité après Veronika Görög des années avant.

---

[292] Franck Neveu, op.cit., p.3000.
[293] Franc Neveu, ibid., p.300.
[294] Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit.,p.64.

L'auteur [295] traite de la variabilité en l'abordant dans son articulation avec la transmission culturelle et la création verbale. Avec la remise en cause de l'immuabilité du patrimoine appris et transmis, l'auteure cherche à savoir si la variabilité relève de la création. Cette quête est le point de départ de sa réflexion. Son analyse s'organise sur trois axes principaux : variabilité et transmission, manifestation de la variabilité, variabilité et création. Baumgardt (2008) repère la variabilité au cours du processus de la transmission. Ainsi, dans une culture de l'oralité, qui se caractérise par l'absence de documents écrits, la transmission est-elle toujours le fruit d'une mémorisation et d'un apprentissage. La mémorisation se fait à partir de dispositions d'apprentissage du mot à mot, du style formulaire, et de la répétition. Malgré les moyens utilisés pour apprendre et transmettre de façon intacte le patrimoine verbal collectif, et s'appuyant sur les conclusions de travaux antérieurs, Baumgardt (2008) pose l'existence de la variabilité sur les deux plans : synchronique et diachronique.

En écartant l'idée d'un texte idéalement stable, Baumgardt (2008) soutient que la variabilité, qui est inhérente à l'oralité, découle directement de la performance et de l'énonciation. Ainsi, de la variabilité, résulte d'une pluralité de manifestations perceptibles sous des degrés divers. L'auteure souligne aussi les difficultés inhérentes à la recherche sur la variabilité qui se situent généralement dans l'établissement d'un texte de référence servant de base à la comparaison. En mettant en avant les flexibilités, le statut de texte de référence peut être conféré soit à la première version publiée soit à la première version enregistrée.

Dans l'examen du rapport de la variabilité à la performance, il apparaît évident que les énonciateurs ont chacun leur manière de réaliser un même texte. Les degrés de variabilité ne sont pas les mêmes et s'observent à travers la transmission et la mémorisation. Les genres qui n'exigent pas d'énonciateur spécialisé sont moins affectés que ceux soumis à la rigueur aussi bien dans la transmission fidèle que par une mémorisation stricte. La variabilité peut s'établir par rapport à une aire culturelle et par rapport à la différenciation des textes en fonction des régions. De cette manière, on peut accéder à la comparaison inter et

[295] Ursula Baumgardt, « variabilité, transmission, création » in Baumgardt Ursula et Derive Jean, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, pp.77-101.

intraculturelle selon qu'on ait soumis ou pas un nombre important de textes à l'analyse.

Baumgardt (2008) aborde la relation qui se tisse entre la variabilité et la création sous trois aspects complémentaires en littérature écrite, création en littérature orale, et enfin création et performance. L'auteur rappelle les notions de création et d'auteur dans les deux formes d'expression littéraire écrite et orale. De ce qui précède, on constate que dans le contexte de l'oralité, Baumgardt (2008) observe le phénomène de la variabilité à travers la transmission et la création. A ce niveau si la langue est mise en avant au niveau micro, il est indispensable de prendre en compte la transformation du texte oral au niveau macro aussi suite à de nombreux aspects. Ainsi, la variabilité peut être observée au sein d'une même société au travers des performances d'auteurs différents d'une même histoire. C'est la variabilité intraculturelle. Le contraire se produit lorsque les performances sont issues de sociétés différentes. Dans ce cas, on parle de variabilité interculturelle.

Sans doute faut-il observer ce qui précède que la variabilité projetée, constitue en quelque sorte un soubassement dont il faut tenir compte. Le griot-orateur étant un artiste transmetteur de la culture d'une communauté, cette mise au point théorique nous permettra d'appréhender les problèmes qui se posent au créateur dans sa performance. En effet, nous situons notre réflexion entre l'oral et l'écrit sans texte de référence. Cela suppose, comme nous l'avons déjà signalé, que les textes à comparer seront placés dans un rapport non-hiérarchique. Toutefois, compte tenu de sa spécificité, la performance de Karamo Adama Diabaté peut être interrogée pour appréhender la variabilité.

4.3.2 La variation comme enjeu du travail philologique

Adam (2005) aborde la question de la variation dans un article structuré en cinq points. Adam (2005 : 69) [296] rappelle en début de texte le rapprochement de l'analyse du discours à la linguistique textuelle en précisant que:

[296] Jean-Michel Adam & Ute Heidmann, op.cit., p.69.

L'analyse de discours a besoin de la linguistique textuelle… La linguistique textuelle a pour tâche la description et la définition des unités d'analyse transphrastiques. Dans le cadre d'une théorie de la production co-textuelle de sens, elle doit fournir à l'analyse de discours une théorie du texte qui dépasse les limites logico-grammaticales des grammaires de texte.

Il systématise l'apport complémentaire de la linguistique textuelle à l'analyse du discours. L'auteur revient sur ce qu'il préconisait dans (Adam 1999 : 70) [297], à savoir montrer que le texte était l'objet même d'une linguistique ouverte sur la poétique, la rhétorique, la sémiologie et dénonce ce qu'il appelle « *le leurre de l'évidence naturelle du texte* ». Adam fait appel à la reprise d'un travail philologique sur l'établissement des textes. Il retient que les textes ne sont pas des données immuables avec des limites toutes tracées qu'on ne peut ébranler comme une page de livre déjà construite. A ce niveau, Adam aborde la question des variations textuelles, qu'il décline en deux types : les variations auctoriales et les variations éditoriales. Cela pose bien évidemment l'examen de l'instabilité des textes. En outre Adam se penche sur l'épineux problème des traductions et des cas différents qu'elles revêtent les unes par rapport aux autres. Ainsi, « *L'apport de la démarche philologique tient d'abord à ce rappel de la non-évidence ou non-naturalité du texte. Le moment philologique permet d'éviter les dérives de l'interprétation et les critiques oublieuses du texte ou de ses divers états* ». (Adam 1999 : 83)[298].

A bien des égards, cette conclusion accorde une caution évidente au moment philologique pour appréhender la variation. Du point de vue du questionnement sur le travail de réécriture du texte oral de l'épopée mandingue par les auteurs africains, la théorie de Jean-Michel Adam semble restrictive. En effet, l'auteur met en avant d'une part l'examen de la réécriture d'un même texte par le même auteur et d'autre part, il s'investit sur des textes qui relèvent d'une longue tradition éditoriale dans une société d'écriture. Aussi ne s'intéresse-t-il qu'à la génétique textuelle qui se trouve dans le creuset du travail philologique. Or, ceci n'est envisageable que lorsqu'on peut réunir ou rassembler les manuscrits relatifs aux différentes étapes de la construction d'une œuvre en interrogeant l'atelier de

[297] Jean-Michel Adam, op.cit., p.70.
[298] Jean- Michel Adam, ibid.., p. 83.

fabrique de l'auteur. Dans les sociétés africaines qui ont connu l'écriture tardivement, il est difficile de trouver de telles preuves matérielles ou supports qui permettent de suivre la traçabilité des textes. A ce niveau, il ne semble pas exagérer de parler de manque d'archives d'auteur. Avec l'épopée mandingue, nous sommes en présence d'auteurs dont on n'ignore tout de l'existence des manuscrits. Mieux, des versions éditées, nous ne connaissons qu'une seule édition. Dans ce cas de figure, nous faisons l'hypothèse que chaque version est rattachée à un auteur qui lui imprime sa marque personnelle. Ce qui conduit au fil droit de la variation.

Pour mieux échafauder la comparaison des quatre versions de l'épopée mandingue de notre corpus, nous allons nous inspirer de la perspective de Adam en travaillant dans le sens de la variation éditoriale découlant de plusieurs éditions d'auteurs différents d'une même histoire, en focalisant notre attention sur ce qui rend le texte *autre* produisant un sens *différentiel.* En touchant aux problèmes de la traduction qui offrent des possibilités ouvertes aux variations, Adam met à disposition des outils susceptibles d'aider à la traduction du texte oral en tenant compte du fait qu'il n'existe pas de traduction standard. En outre, Dujardin (2002 : 22-23) [299] qui a fait une longue pratique de terrain dégage la complexité des variations dans le domaine de l'oralité. L'auteur en déduit que :

> *En littérature orale, les variations sont en réalité fort complexes, elles diffèrent selon le contexte, les conditions et les circonstances de l'interrelation d'où elles procèdent ». C'est à partir que (sic) « la culture source doit être assez prestigieuse pour que l'un de ses éléments soit jugé assez enrichissant par la culture cible et être reçu par elle, qui, de son côté, doit offrir un milieu perméable à la réception de ces nouveaux éléments.*

L'auteur évalue la complexité des variations en régime d'oralité qui dépendent et diffèrent selon un certain nombre d'aspects dont le contexte, les conditions et les circonstances de mise en relation. Les deux cultures en contact : source et cible doivent pouvoir coopérer de manière dynamique. La variation est donc soumise à un nouvel examen chez Jean Peytard (1983) dans une perspective englobante.

[299] Camille Lacoste Dujardin, « Quelques voies et modalités de la variation culturelle, l'exemple des contes kabyles : pensée métisse et migration » in Jean-Baptiste Martin, Nadine Décourt, *Littérature orale Parole vivantes et mouvantes*, Lyon, 2002, pp.22-23.

4.4 De la variation à l'altération

Dans un cadre plus ouvert, Jean Peytard (1992 : 105) [300] s'intéresse, dans le cadre d'une sémiotique différentielle, à la variation comme processus d'altération c'est-à-dire une manière de « *dire / faire autrement un discours* ». Ainsi, est-il regardant sur le sens que recouvre la variation en admettant que le constat des variations notamment le changement de vocabulaire, les modifications syntaxiques et rhétoriques opérée d'une performance à l'autre dans le cas de la réécriture d'un texte littéraire, par exemple, donnent à voir le « *travail de sens* » qui sera saisi non pas dans son achèvement mais dans son élaboration. Selon l'auteur (1992 :115) [301], *« La variation, et son produit la variante change les relations et rend autres les valeurs. Il y a altérité. Un texte réécrit est autre que le texte d'origine, quand même le titre, quand même les personnages d'un récit, par exemple, seraient inchangés ».*

On comprend que la réécriture d'une production verbale, qu'elle soit orale ou écrite, produit un nouveau texte différent du texte d'origine. Le phénomène de l'altération se profile et se positionne à partir de ce remodelage. Nous reviendrons sur la réflexion de Peytard qui nous intéresse parce que les versions de l'épopée mandingue que nous nous proposons d'analyser sont une conséquence de la réécriture du texte oral énoncé par le griot.

D'après Jean Peytard (1983 : 211)[302], l'altération se définit comme « *l'ensemble des transformations qu'un discours, soit littéraire, soit scientifique admet d'une même et unique source pour devenir autrement « équivalen*t ». Ce qui veut dire en d'autres termes que lorsqu'on ne quitte pas l'univers d'usage des signes linguistiques, ce qui importe, c'est le mouvement d'un discours vers un

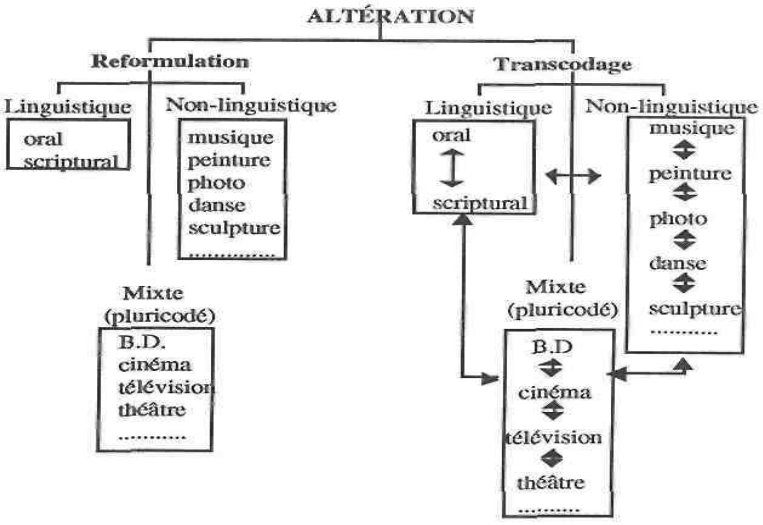
[300] Jean Peytard, « De l'évaluation à l'altération des discours », *Syntagmes 4*, A.L. Les Belles Lettres, 1992, p.105.
[301] Jean Peytard, op.cit., p.115.
[302] Jean Peytard, « Problématique de l'Altération des Discours : Reformulation et Transcodage » *Syntagmes 3*, Annales Littéraire de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p.211.

autre, la production de l'autre à partir de l'un, sous la marque potentielle d'une certaine « *équivalence*»[303]. Deux principales opérations constituent la clé de voûte de la théorie de l'altération chez Peytard à savoir : le transcodage et la reformulation.

Par transcodage, l'auteur projette un certain nombre d'activités qui présentent en commun, comme l'indique le terme lui-même, le mouvement d'un code vers un ou plusieurs autres. En d'autres termes, quand le mouvement d'un texte se fait à partir d'une source scripturale, par exemple, il consiste en la mise en œuvre de l'oral ou activité d'oralisation. Dans le cas contraire, quand le mouvement se fait à partir d'une source orale, il s'agit de la mise en œuvre de la scripturalisation. L'altération peut consister en un mouvement oral-scriptural qui nécessite l'usage des codes phonétiques et graphémiques obéissant à des contraintes rigoureuses, alors que dans la reformulation par la simple réécriture, on reste dans les mêmes perceptions codiques. Dans le domaine du transcodage non-linguistique, Peytard (1983) pose qu'il peut y avoir altération, de la danse dans le dessin, de la peinture en musique etc…Et que par conséquent, il est toujours possible de transcoder vers l'oral et/ou vers le scriptural, un objet danse, un objet-photo, un objet-musique, etc…

Afin d'assurer un support à sa théorie, Peytard propose un premier schéma résumant l'ensemble des activités sous l'altération, qu'il reprend et actualise. Le schéma[304] définitif bâti qui décrit les principales composantes se présente comme suit :

[303] Jean Peytard,op.cit., p.213.
[304] Jean Peytard, dans *Semen 8*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1993, p.146.



Traçage du champ sémio-linguistique de "Tautrementdit/autrement fait" (1992).

Par reformulation, un texte littéraire (A) peut connaître une altération par l'écriture pour devenir un texte (B) autre en redistribuant les éléments qui le constituent. Cette opération correspond à la transcription et à la traduction en français de l'épopée mandingue. En revanche, il est impossible de résumer ou de contracter un poème, tout comme il est tout aussi difficile de le traduire parce que les images du texte traduit que l'on voudrait équivalentes à l'original sont absolument autre chose dans la mesure où de l'objet-source à l'objet cible, une fracture s'est produite. Cela peut s'expliquer parfois, par le fait que le vocabulaire qui constitue ce texte littéraire, dans certains de ses termes saillants, n'est pas l'objet d'une définition immuable, transférable et universelle. Tel est souvent le cas des discours en langue africaine dont on doit préserver les concepts nodaux, ou celui du document scientifique dont les axiomes, les théories, et enfin les opérations du discours mathématique ne peuvent pas être facilement reformulés. On ne peut pas toucher un point du tissu textuel sans prétendre modifier l'équilibre et la valeur de l'ensemble. Le texte littéraire produit ainsi un objet qui provoque des lectures plurielles, des interprétations diverses et qui est ouvert au plaisir du jeu indéterminé incessant et du travail interprétatif individuel. Mais cela ne signifie pas que le travail d'écriture du texte littéraire s'effectue souvent dans le « désordre ». Peytard souligne (1986 :217) [305] à propos des textes littéraires que

> *Cette écriture ne se justifie que de susciter une polysémisation incessante du discours. Elle procède, c'est-à-dire, elle n'avance que d'une déconstruction*

[305] Jean Peytard, op.cit, p.217.

sémantique irrépressible. Loin de fixer des limites au sens, de le conceptualiser, de l'originer dans un noyau monosémique, elle n'opère qu'à repousser, déplacer, effacer, toute frontière définitoire. Et c'est ainsi que des effets que nous appellerons sémio-connotatifs se développent dans et sur le texte.

Toute reformulation d'un texte littéraire ou « dense », génère un texte autre qui suscite de nombreuses interprétations. Ainsi, la reformulation dans le champ littéraire devient-elle « réécriture ». Les discours des griots tel qu'ils se manifestent en certains endroits de l'épopée mandingue ressortissent à la réécriture faite souvent des modèles de paroles codées dont le sens profond est souvent caché. Ces modèles se cristallisent dans des énoncés doxiques, des formules louangeuses parfois archaïsants proférés dans les cours royales et des *jatigi* dans le but d'actualiser des faits rattachés aux personnages importants et de conférer une image symbolique à la communauté.

Ces textes sont d'une densité telle qu'ils laissent peu de place à la reformulation. On admettra que re-formuler cette catégorie de texte consiste d'une certaine manière à faire advenir un discours second, plus ou moins équivalent au discours premier. Pour Peytard (1983), si l'on a un discours de haute densité (hd), la reformulation a pour effet de transposer ce discours (A) en un autre (B). De ce point de vue, on va au-delà de l'équivalence et un état d'altérité est alors atteint. Selon le raisonnement de Peytard, si D (hd[306]), ref[307] ----------A -----B différent (altérité). Au contraire, si l'on a un discours de moyenne densité (md), ou de basse densité (bd), la reformulation a pour effet de transformer ce discours (A) en un discours(A1). Il en résulte qu'un état d'équivalence est alors atteint.

Si D (md,bd), ref -----A-------A1 semblable (équivalence)

Peytard (1983 : 218) [308] admet que dans un document scientifique, telle la démonstration mathématique, les termes conceptualisés reçoivent une définition ; celle-ci est immuable ; elle est à ce stade universellement acquise. L'auteur définit sa notion de polysémie ainsi :

[306] La formule est de Peytard. Elle signifie haute densité
[307] Reformulé
[308] Jean Peytard, op.cit., p. 218.

Le terme est muni de sa définition, et parce qu'il en est muni, devient opératoire ; il peut fonctionner comme instrument d'analyse et de preuve. L'opération sémantique est celle d'une mono-sémisation ; le résultat est un terme-concept monosémique. Mais cette monosémie tient aussi aux relations, définies par des lois d'opérations, des termes entre eux. Il n'est pas loisible de changer ces opérations sans détruire le concept même. Et si l'on tente de reformuler ces textes, on ne peut agir que sur les relations syntaxiques de la langue ou sur les vocables non conceptualisés. L'appareil conceptuel ne peut en subir de modification sous peine d'être anéanti.

Dans le discours poétique, le travail de la langue prend pour objet le signifiant (forme du mot, de la phrase) et propose de multiples lectures ou, si l'on préfère de nombreuses interprétations. Le texte est dense et à chaque point de son tissu, « *ça* » polysémise. La densification se situe dans la réalisation d'un réseau de relations multiples dans et par lequel l'ouverture des signes se manifestent. Poursuivant le développement de sa théorie, Peytard (1983) postule que l'écrivain exprime une « *disponibilité* » dans le jeu textuel. Toutes les opérations effectuées tendent à une « *ambiguïsation* » forcée. Le discours ne se *rectorise* pas avec la finalité d'un sens équivoque à faire lire ; il semble plutôt densifier ses relations internes sur l'aire des pages qu'il occupe, pour que les lectures se pluralisent.

On peut déduire que la thèse de Peytard aide à mieux comprendre que le texte littéraire écrit, en étant reformulé s'altère sans nécessairement perdre de sa clarté. Le texte de l'oralité se reformule constamment. Le récit du griot-orateur, dans le cas de l'épopée mandingue, est vivant parce que variable. A partir d'une même histoire, comme nous le verrons plus loin, le griot peut opérer librement ou sous d'autres pressions des modifications dans certains passages du récit. Ainsi l'art du griot se révèle-t-il plus dans sa façon d'actualiser la tradition en l'adaptant à son public et à ses besoins.

Toutes les versions de notre corpus résultent d'abord d'un travail de recueil, puis d'une transcription et d'une traduction. La théorie de l'altération nous aidera à mettre en évidence, et en ce qui concerne la version orale à mieux appréhender les problèmes qui se posent au cours des opérations de transcodage et de

reformulation via la traduction. Sur cette base, nous pourrons identifier les points de variations résultant du travail de l'énonciateur et déterminer leur sens.

La traduction est un élément incontournable dans notre travail, nous allons décliner notre choix parmi les multiples méthodes. Pour nous permettre de mener l'analyse, et pour voir comment la culture intervient dans la traduction, il nous semble que celle-ci doit être envisagée comme un acte de communication. Et pour cause, la traduction, comme toute activité verbale, a pour fonction principale la communication, qui n'est pas que linguistique. Ainsi, pour obtenir la version française de notre corpus oral, nous allons partir de la traduction du texte de la langue-source, le maninka, vers la langue cible : le français. Ces théories et méthodes aideront à dégager les écueils auxquels nous avons été confrontés au moment de la traduction en essayant de trouver le juste milieu comme Beauze entre littéral et littéraire car il semble que c'est la seule façon de rendre la version orale de l'épopée mandingue de Karamo Adama Diabaté assez claire et pour les locuteurs de la langue source et pour les interlocuteurs de la langue cible.

4.5. L'épopée et les genres associés : phénomènes d'interconnexion

Etant donné que l'épopée est notre objet de recherche, il importe dans ce cas, de lui réserver une place dans le cadre théorique de notre thèse. Avant d'amorcer l'analyse proprement dite, il s'avère nécessaire de présenter quelques aspects théoriques sur l'épopée dans ses relations avec les genres associés que sont, entre autres, l'histoire et le mythe, en essayant d'ouvrir un dialogue entre ces éléments et notre corpus. En prélude à la réalisation de cette synthèse, nous allons nous arrêter sur la définition de l'épopée autour de laquelle plusieurs difficultés font jour. Cette situation pourrait résulter du fait que chaque peuple possède une épopée qui est le reflet de sa pensée à une époque précise de son

histoire. La pluralité de cultures, avec chacune sa spécificité, n'est pas étrangère à difficulté de trouver une définition admise de tous.

4.5.1. Origines et modèles de l'épopée

Face à la question que nous venons de soulever, la seule évidence, est que le détour par la Grèce est incontournable, puisque selon Détienne (1981 : 52) [309]:

> *L'épopée, d'évidence, est une province de la mémoire grecque dont l'empire s'étend depuis les généalogies littéraires jusqu'aux apologues verbeux à travers les proverbes, les éloges des vivants, les légendes, les louanges, pour les morts et les théogonies ou les contes merveilleux. Même en son autonomie, confiée à des conteurs spécialisés, dressés aux procédés mnémotechniques dans du milieu professionnel, la narration épique ne cesse de faire référence à un fonds commun de récits et d'histoires, et si savant que passe le discours de l'épopée, il en reste tributaire, continuant d'y prélever les éléments destinés à renforcer son efficacité particulière.*

L'épopée est une composante de la mémoire grecque qui se construit en se nourrissant toujours de récits et d'histoires. Ainsi, le détour par la Grèce antique apparaît-il comme une étape indispensable à la compréhension de l'épopée dont l'existence remonte pourtant dans le temps avec les différentes sociétés. Selon Claude (1998 : 48) [310]

> *L'épopée est le genre littéraire le plus ancien qui ait été consigné par l'écriture. Elle a été illustrée en Grèce au VIIIe avant J-C. par le premier poète connu, Homère(L'Iliade et L'Odyssée), au VIe siècle par Hésiode(Les travaux et les jours) ; à Rome, au Ier siècle avant J.-C. par Virgile(L'Eneide) ; en France principalement par Agrippa d'Aubigné(Les Tragiques) et Victor Hugo(La légende des siècles,1859). Les tentatives de*

[309] Détienne Marcel, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p.52.
[310] Rommeru Claude, *Clés pour la littérature, sa nature, ses modalités, son histoire*, Paris, Editions du temps, 1998, p. 48.

Ronsard (La Franciade), de Voltaire (la Henriade) et de Lamartine (Jocelyn) ne furent pas heureuses.

Si la Grèce représente le point de départ de la production épique, l'épopée est le genre le plus ancien dont la consignation par l'écriture remonte dans le temps à Homère, mais sa forme l'est plus encore car il semble qu'« *en général, l'épopée, dans tous les pays, a eu une origine orale : elle fut chantée et déclamée avant d'être écrite. Homère était un barde aveugle, qui composa ainsi l'Iliade et l'Odyssée* » (Claude 1998 : 48)[311]. Kesteloot (1971 : 3)[312] n'est pas loin de cette idée lorsqu'elle mentionne à propos de l'épopée que « *Toutes les grandes civilisations en possèdent ou en ont possédé, comme elles possèdent le conte, la légende […] ».* Se pose alors la question des épopées qui se situent en dehors de la Grèce antique.

Pour en venir à l'origine du mot de l'épopée, il serait le résultat d'un rhabillage français du mot grec *« epopoiia* » qui est lui-même formé de deux autres mots grecs. Le premier « *Epos* » qui désigne ce qui s'exprime par la parole donc la parole elle-même, d'où le discours paré de mots exquis, où encore le vers, et finalement la poésie. Les œuvres de tous les poètes grecs sauf Homère s'appelaient « *épos* ». Pour le deuxième mot, il a fallu attendre l'historien grec Hérodote (484-420 av J.C) pour que soit formé le terme de l'épopée, en ajoutant à « *épos* » le verbe *« poiieo* » qui signifie créer, composer un poème. Mais, il est important de signaler que dès le départ, l'épopée est envisagée en Occident par Aristote et plus tard Hegel selon différentes définitions en référence à des modèles comme l'Iliade. Ainsi, l'épopée dans la tradition occidentale est-elle couramment définie à partir des règles formulées par Aristote dans *Poétique*[313]. Celui-ci présente l'épopée dans ses traits comme un récit en vers dans un style soutenu, des exploits des héros (princes et Dieux) notamment d'exploits guerriers qui incluent l'intervention des puissances surnaturelles.

Selon le Grand Robert de la langue française (2001 : 111)[314] l'épopée est un « *long poème (et plus tard, parfois, récit en prose de style élevé) où le merveilleux se*

311 Rommeru Claude, op.cit., p.48.
312 Lylian Kesteloot, *L'épopée traditionnelle*, Paris, Fernand Nathan, 1971, p.3.
313 Aristote, *Poétique*, Paris, Belles Lettres, Col Budé, 1932
314 Alain Rey (dir.), *Le grand robert de la langue française*, Paris, *Dictionnaire le Robert*, 2001, 2 è Edition, Tome 3, p.111.

*mêle au vrai, la légende à l'histoire, et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fai*t. »

Un mélange caractérise le poème avec pour objectif de célébrer un héros ou magnifier un grand fait. Pour sa part, Labarthe (2007) qui se situe dans la tradition des anciens Grecs définit l'épopée comme un long poème narratif en style élevé célébrant les hauts faits d'un héros, et traitant de thèmes historiques, nationaux, religieux ou légendaires. Dans ce cas,

> *Peut être appelé épopée tout poème long européen qui relève des critères de la Poétique d'Aristote, éventuellement avec plus ou moins de distance critique par rapport à ces critères, lesquels sont cependant connus (voir transformés) par le poète ; relève de l'épos tout poème comportant un souffle et un style épique, partout dans le monde, indépendamment de la forme qui est utilisée.* (Labarthe 2007 :14) [315]

On remarque que l'épopée en tant que long poème fonctionne avec plus ou moins de respect des critères aristotéliciens qui sont des prescriptions et / ou des caractéristiques formelles purement occidentales. Quant à Zumthor (1983 :15)[316] est épopée « *toute espèce de poésie orale narrative, spécialement d'argument historique, sans préjugé de solennité ni de longueur* ». L'idée de poésie demeure mais on greffe à cela un argument historique. Madelénat (1986 :14) qui s'intéresse aux conditions d'émergence de l'épopée soutient que « *trois composants sociaux sont nécessaires mais non suffisants : une classe de guerriers, amateurs de prouesses : des prêtres ou les clercs, dépositaires des anciennes traditions, intéressés à s'approprier les prestiges du passé, jouissant d'une autorité médiatique […] »*

En fixant les composants sociaux et leur désignation comme une référence à l'apparition de l'épopée, Madelénat (1986 :14) développe un point de vue tranchée : « *l'épopée, au sens strict, est un genre occidental* »[317]. Si cette affirmation paraît « discriminatoire », l'auteur ajoute une précision « au sens strict » pour se protéger de critiques éventuelles qui viendraient d'horizons divers et qui mettraient en mal sa réflexion. Si ces définitions, qui associent des critères formels et thématiques, permettant de cerner la perception la plus courante de l'épopée occidentale, il est important de rappeler avec Boutet & Sarrazin (2006 :

[315] Judith Labarthe, *L'épopée*, Paris, Armand Colin, 2007, p.14.
[316] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983, p.15.
[317] Daniel Madelénat, op.cit., p.14.

349)[318] que « *la grande question reste de savoir si l'épopée se caractérise prioritairement comme une forme (poétique, avec des effets particuliers de rythme, de grandissement et d'intensification) ou comme une matière (héroïque, mettant les hommes aux prises non seulement avec leurs semblables, mais avec le divin* »

Un questionnement qui suscite de nouvelles interrogations sur la nature de l'épopée. Dumézil (1968, 1971, 1973)[319] signe une rupture en s'inscrivant dans la dynamique de reconnaissance d'autres civilisations porteuses et productrices de textes oraux significatifs tels l'épopée. Ses travaux sur les épopées conduisent à l'élaboration d'un schéma tri-fonctionnel dans lequel s'articule selon un ordre hiérarchique : la souveraineté magique et juridique (la première fonction) ; la force physique et principalement guerrière (la deuxième fonction) ; la richesse tranquille et féconde (la troisième fonction). En d'autres termes, Dumezil met en évidence le fait que plusieurs récits qui constituaient son corpus de travail étaient organisés selon des structures narratives semblables. Les mythes exprimés par ces récits traduisaient une conception de la société organisée selon trois fonctions :

- la fonction du sacré et de la souveraineté ;
- la fonction guerrière ;
- la fonction de production et de reproduction.

Cette dernière fonction semble convenir aux griots mandingues qui sont des producteurs d'œuvres épiques. Ainsi, avec Dumézil, la découverte de l'épopée comme genre mondial s'accentue-t-elle et prend-elle de l'ampleur en entraînant d'autres chercheurs dont, entre autres, Etiemble[320]. Ce dernier, avec les corpus recueillis un peu partout dans le monde, déclare qu'il est indispensable de « *repartir de zéro* » pour théoriser l'épopée enfermée jusque-là dans le cadre trop étroit de la tradition occidentale. Cela infère la reprise des définitions à partir d'autres critères dans une perspective plus vaste et dynamique de la conception de l'épique. Cette démarche permet de montrer que l'épopée peut jouer un rôle fondamental : inventer la reprise des idéologies en les replaçant dans de nouveaux contextes pour faire des héros des modèles de vertus à imiter comme c'est le cas de Soundjata dans l'épopée mandingue.

---

[318] Dominique Boutet & Camille Esmain-Sarrazin, *Palimpsestes Réécritures et changements linguistiques*, Presses Universitaires, Paris - Sorbonne, 2006, p.349.
[319] Georges Dumézil, *Mythe et épopée I, II, III*, Paris, Gallimard, 1968, 1971,1973
[320] Etiemble cité par Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng,op.cit. .

Sur le champ du comparatisme, le débat est relancé sur l'épopée. Daniel Madelénat (1986)[321], prend en compte les découvertes de Etiemble pour sa présentation de l'épopée. Les nombreuses références aux littératures lointaines, servent à mettre en perspective le discours général, et les invariants sont bien recherchés dans le cadre de la littérature mondiale. Le travail de Madelénat contribue ainsi à mettre au jour «*l'invariance des structures profondes qui génèrent les formes épiques*» (1986 : 21). L'épopée en tant que parole, action, séquence de thèmes, est un genre codifié dont la structure peut cependant varier d'un auteur à un autre. Elle peut s'accroître et s'amplifier par des additions (de vers, d'épisodes,) auxquelles procèdent le barde ou l'aède. Ainsi, plutôt qu'une simple définition qui tienne compte aussi bien de l'épopée homérique, des chansons de geste médiévales que des épopées asiatiques ou africaines, Madelénat propose-t-il d'en analyser les *invariances*. Il procède à une classification du genre épique en trois modèles : mythologique, homérique et historique.

- Le modèle mythologique qui met en scène des êtres surnaturels considérés comme des doublures des dieux, saturés du divin et « nostalgiques de l'immortalité » se caractérise par la complexité de l'action, l'ampleur des vers, la variété du style et le poids du mythe.
- Le modèle homérique se définit par une action simple entre hommes et dieux qui gardent leur caractère propre. Les héros de ce type d'épopée dépassent en « dignité morale » les dieux qui sont dévalorisés ou profanés.
- Le modèle historique, lui, se distingue par le fait qu'il ne confond pas hommes et dieux et que, plaçant les valeurs humaines au devant, il se rapproche de l'histoire du Moyen Age, et se réalise principalement dans le monde germanique (*La Chanson de Nibelungen* et *Kudrun*). La chanson de geste, marquée par une certaine instabilité formelle, réinterprète l'histoire et le mythe par la bipolarisation religieuse et la transformation de l'échec en victoire, *La Chanson de Roland* en est un exemple typique. Les plus anciennes chansons de geste sont *La Chanson de Roland*, Gormont, Isembart pour la seconde moitié du XI^{è} siècle, la *Chanson de Guillaume* la première moitié du XII^{è} siècle. S'ils n'ont pour référent que des récits de l'Europe, ces différents modèles se retrouvent dans

[321] Daniel Madelénat, op.cit.

d'autres cultures comme en Afrique, dans le monde celtique où on note une composition et une hybridation des modèles.

Le travail de Madelénat retient notre attention parce que la mise en évidence de la variabilité recoupe dans une large mesure notre problématique. Les chapitres I, II, et III de la première partie de l'ouvrage traitant respectivement de la parole épique, de la composition, de l'action, et enfin des personnages, présentent une dimension méthodologique sur la manière d'analyser ces différents aspects qu'on retrouve dans le récit et qui fait l'objet de notre thèse. Aussi, la deuxième partie n'est-elle pas en reste car elle permet d'éclairer l'épopée à la lumière de l'histoire et du mythe, et détaillant les rapports entre guerriers et valeurs aristocratiques, elle suggère d'envisager notamment, par exemple, ceux qui existent d'une part entre les guerriers mandingues pour notre cas bien sûr et l'idéal aristocratique d'autre part. En plus, il est important d'ajouter que les caractères généraux qui définissent le modèle historique médiéval, à savoir, entre autres, la réduction du merveilleux au profit de valeurs proprement humaines, l'affiliation à l'histoire, nous semblent pertinentes et extensibles à certaines épopées ouest-africaines comme l'épopée mandingue.

Pierre Brunel (2003 : 138) [322] pense que « *l'épopée peut être considéré comme une forme figée, ennuyeuse, académique. Mais il existe une permanence de l'épique* » C'est la perspective de la mise en place d'une typologie. En somme, on peut percevoir à ce niveau deux modèles qui se dessinent. Il est possible de refaire une épopée aux apparences classiques en changeant le type de héros et d'actions. Toutes les apparences peuvent subir des modifications pour mieux servir l'épique et retrouver le souffle épique sans chercher à l'enfermer dans une tradition immuable.

.

[322] Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003, p.138.

4.5.2. L'épopée dans le contexte africain

Battu en brèche, le mythe Grecque à propos du genre épique cède la place à certaines synthèses qui prennent en compte la dimension planétaire du genre, les tentatives de redéfinitions, et les essais de reclassification. Ainsi, la prise en compte de points de vue radicalement extérieurs a-t-elle permis d'inverser la perspective pour se centrer cette fois-ci sur le dehors, par exemple sur l'Afrique. Et Derive (2002)[323], s'appuyant sur les travaux de Etiemble, envisage de construire une réflexion sur le genre qui s'appuie essentiellement sur l'analyse de textes africains. On comprend que désormais, l'apport d'une réflexion centrée sur des traditions non occidentales est aussi la bienvenue que celle sur les épopées occidentales canonisées. Mais, il n'a toujours pas été aisé de définir l'épopée africaine. Les chercheurs ont buté d'abord sur des critères bâtis sur l'hexamètre qui paraissent immuables. Diouf (1991 : 29-39)[324] évoque cette question en ces termes :

> *Les études sur l'épopée comme genre littéraire sont très nombreuses et les définitions concernant son contenu, sa forme et sa structure varient d'un auteur à l'autre et d'une aire culturelle à l'autre. Cette difficulté liée à la morphologie et au lieu de production est compliquée par la variation diachronique. Il est cependant tout à fait clair que le récit épique, tel qu'il se dévoile dans sa vérité épistémologique, est un produit de l'écriture et des formes écrites. Des sagas indo-européennes aux récits épiques africains, en passant par l'llliade et l' Odyssée, le support d'identification littéraire a été et demeure la version écrite, en l'absence de tout « bruit » qui constituerait, de manière spécifique, la qualité de « l'écouter » et de « l'entendre .*

Le flottement de la définition de l'épopée est lié à son contenu, sa forme et sa structure qui sont soumis à une constante variation à travers les différentes époques. La référence à l'écriture est manifeste, même si la littérature mondiale a

[323] Jean Derive,(dir), *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002, p.8 (la fin de son introduction)

[324] Mamadou Diouf, « L'invention de la littérature orale » *Etudes Littéraires*, [en ligne] Vol.24, n°2, 1991, p.29-39 Disponible sur URL: http//id.erudit.org/iderudit/500965ar. Consulté le 22 janvier 2013

permis d'évacuer cette question. Des auteurs éprouvent quelques difficultés lorsqu'ils essaient de définir l'épopée à partir d'autres genres. Ainsi en va-t-il par exemple de la définition de Massa Makan Diabaté (1973)[325] dans laquelle l'épopée se trouve entre l'histoire et le mythe. Ce qui permet de « piocher » dans les deux genres. Pour Jacques Chevrier (2005 : 196) [326]qui se réfère à la tradition africaine, « *L'épopée se présente en général sous la forme d'un long récit, la plupart du temps versifié, dans lequel des événements historiques authentiques font l'objet d'une réinterprétation légendaire où le merveilleux et le vrai interfèrent de manière souvent complexe* ».

L'épopée est d'une certaine longueur qui ne fait pas de la versification une rigueur et qui réinterprète les évènements historiques. Ceci peut susciter la variation du récit selon la perspective à partir de laquelle chaque peuple entend appréhender sa culture et son identité. Ailleurs, une distinction de l'épopée de la chronique et du mythe est établie par Chevrier suivant trois critères fondamentaux :

- L'association musique et parole ;
- L'importance de la transgression comme ressort dramatique ;
- La fonction socioculturelle du genre épique dans de nombreuses sociétés africaines.

Les deux premiers critères énumérés sont repérables dans la performance de Karamo Adama Diabaté qui laisse découvrir dans le récit des scènes de transgression (Rf le héros est chassé par son demi-frère Dankarantouma).

4.5.3. Du rapport épopée, histoire et mythe

Quand on se propose de traiter du rapport de l'épopée à l'histoire, il faut se rappeler que l'Histoire n'est pas seulement l'histoire des grands faits, elle est aussi une sociologie du passé puisqu'elle raconte comment les gens vivaient dans le passé. Il existe donc une double dimension : l'écho de grands événements, par

[325] Massa Makan Diabaté, op.cit.

[326] Jacques Chevrier, *L'arbre à palabre, Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier International, 2005, p.196.

exemple la fondation d'un royaume, et la situation de l'histoire dans un cadre socioculturel qui représente la société. L'existence historique de Soundjata ainsi que celle de l'empire mandingue ne font l'objet d'aucun doute. Jacques Chevrier (2005 : 201)[327] confirme cette hypothèse lorsqu'il mentionne que

> *Soundjata est certainement le héros épique le plus populaire de tout le continent africain. L'épopée à laquelle il a donné son nom, et dont on possède plusieurs versions, trouve son origine dans l'histoire de l'Empire du Mali qui connut à l'époque médiévale, et jusqu'à l'aube des temps modernes, un destin exceptionnel.*

Le cadre agonistique décrit pour cette histoire est aussi une réalité de même que les querelles de succession que le Manden a connues. Par ces éléments, la présence de l'Histoire est manifeste comme support à l'épopée mandingue. Mais, il existe toujours un certain décalage entre les faits et l'écriture. En effet, les faits sont retravaillés par les paroliers qui associent à la construction de l'épopée des énoncés doxiques ou pour paraphraser Jacques Chevrier (2005) les genres brefs appelés les « formes courtes » que sont principalement le proverbe, la devise. Sogolon, dans l'épopée mandingue (Niane 1960, Diabaté 1975, Laye 1978), par ses pouvoirs magiques se présente comme un être mythique. Ainsi, le seul fait de prendre en considération le personnage de la femme-buffle, qui a engendré le héros, suffit-il à évoquer le mythe qui l'entoure. Les griots établissent ainsi une projection entre le héros et les êtres et / ou les objets souvent doués de pouvoirs surnaturels qui font naître et fleurir les épithètes de grandeur. Ces pouvoirs associés à la qualité exceptionnelle de guerrier qu'il représente, apportent beaucoup plus d'aplomd aux victoires de Soundjata.

Ainsi, le mythe et l'histoire forment-ils un alliage et constituent le soubassement de l'épopée mandingue d'autant plus que « *l'organisation du récit est une mise en forme ingénieuse des valeurs mythiques, religieuses et sociales qui servent de discours identitaire » (*Kesteloot & Dieng 1997 : 87)[328]. C'est par l'histoire et le mythe que l'épopée tient en s'enracinant dans les faits. En prenant corps dans ces éléments, on peut comprendre que *« L'épopée est un genre dont la fonction essentielle serait de justifier les valeurs fondatrices de l'identité culturelle d'un groupe par une*

[327] Jacques Chevrier, op.cit., p.201.
[328] Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit.,p.87.

association particulière du mythe et de l'histoire » (Derive 2002 : 79)[329]. Le mythe et l'histoire font bon ménage pour servir de repère à l'identité culturelle d'un groupe communautaire. L'auteur, en mettant à jour la fonction de l'épopée, montre ses liens avec l'histoire et le mythe. Ainsi, l'épopée s'appuie-t-elle sur ces deux éléments pour se révéler comme le creuset des valeurs fondatrices de l'identité d'une communauté.

Ailleurs, dans ses fondements, il existe une parenté entre l'épopée et le mythe. En effet, récits « fondateur de culture », les mythes mettent en scène des dieux et des hommes. Ils fournissent « *un ensemble de représentations des rapports du monde et de l'humanité avec les êtres invisibles »* (Strauss, 2003)[330]. Sociologiquement, le mythe est considéré comme un « *idéal type* » qui justifie la portée d'une tradition. C'est du moins ainsi que l'envisage Max Weber pour qui on ne peut comprendre les phénomènes sociaux en dehors de leur système de valeurs et de croyances. Weber montre que les mythes constituent des argumentaires par lesquels la société légitime telle ou telle situation. Ainsi, contribuent-ils à idéologiser c'est-à-dire à transposer sur le plan de l'imaginaire certaines contradictions que les hommes ne veulent pas regarder en face. Ils servent souvent à masquer la domination ou à l'atténuer. Les mythes cachent tout en révélant les désirs des individus. Une pareille conception du mythe n'est pas loin de celle que formule Paul Smith (1975 : 17) [331], pour qui, le mythe est « *reconnu pour vrai par les sociétés qui le racontent même s'il n'y a rien de vraisemblable pour l'observateur* ». Ainsi, le mythe se présente-t-il comme une explication avancée par la société elle-même sur l'origine ou le sens des choses ; ses personnages viennent des mondes surnaturel et cosmique.

Dans *Anthropologie structurale,* Strauss (2003) donne quelques indications sur le temps du mythe :

> *Un mythe se rapporte toujours à des événements passés avant la création du monde […] ou […] pendant les premiers âges […] en tous cas […] il y a longtemps. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une*

[329] Dérive Jean (dir.), op.cit., p.79.
[330] Claude Levi-Strauss, *Anthropologie structurale,* Paris, Press Pocket, 2003.
[331] Paul Smith, *Le récit populaire au Rwanda,* Paris, les classiques Vol 17, 1975.

structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur.

Une constante se révèle : les mythes expriment une certaine vision du monde, ils traitent des problèmes fondamentaux de l'existence et s'adressent à toute la communauté si ce n'est pas à l'ensemble des êtres. C'est sur la base de cette référence que nous pouvons qualifier le mythe de « parole profonde », de « parole grave ». Par exemple, l'épopée mandingue a un ancrage dans le mythe à plusieurs niveaux. En effet, les dieux interviennent constamment dans la vie des hommes. Ainsi, les griots sont-ils confrontés à la mise en scène le plus souvent des êtres qui se situent entre les hommes et les dieux parce qu'ils sont détenteurs de pouvoirs qui dépassent l'entendement humain. Leur performance repose sur l'association de complicité qu'ils forment avec leur auditoire composé de leurs tuteurs. Ainsi, « *Dans le cas du Soundiata, nous sommes en présence principalement d'une tradition narrative. C'est l'avènement d'un auditoire et de narrateurs maîtres de la parole épique »* (Kesteloot & Dieng 1997 : 87)[332].

Toutefois, il est important de mentionner que la production de l'épopée coïncide avec un acte de création héroïque qui atteste que le héros peut improviser des chants en son honneur pour s'encourager et pour faire peur à ses ennemis. Ainsi, Karamo Adama Diabaté déclare-t-il que Soundjata entonne une chanson faisant ses propres louanges à l'approche de Sibi en ces termes :

« Aye nsɛgɛ nsen ka ma
Tubala kɔnɔ
Dugukolo tigi senkan badabɔ
Tubala kɔnɔ
Alu ye nsɛgɛ nsen kan ma
Tubala kɔnɔ
Saya tigi senkan badabɔ
Tubala kɔnɔ
Alu nsɛgɛ nsen kan ma
Tubala kɔnɔ
Manden tigi sen kan badab".

[332] Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit., p.87.

« Emboîtez mes pas !
L'oiseau de la grande brousse,
Les pas du propriétaire de la terre se sont fait entendre.
L'oiseau de la grande brousse.
Emboîtez mes pas !
L'oiseau de la grande brousse,
Les pas du propriétaire de la mort se sont fait entendre.
L'oiseau de la grande brousse.
Emboîtez mes pas !
L'oiseau de la grande brousse,
Les pas du propriétaire du Manden se sont fait entendre ».

Cette chanson est une forme d'exhortation de soi à l'action, une espèce d'autoglorification par des désignations métaphoriques. Soundjata a pour épithète singulier *Tuba la kɔnɔ* ou l'oiseau de la grande brousse qui est le signe annonciateur d'une nouvelle ère d'espérance pour les Maninka. A l'opposé, on peut remarquer que l'oiseau de Kirina est le signe annonciateur de la défaite de Soumaoro (Camara Laye 1978 : 220)[333]. Mais au-delà, l'épopée chante les exploits guerriers accomplis par des héros à un moment donné de l'histoire des peuples ou des civilisations. Dans *l'aigle et l'épervier,* le récit commence, comme nous l'avons déjà mentionné, par un mythe. En effet, trois frères arrivent au Manding. Ils chassent les sorciers et les génies et bâtissent Krikoroni. Comme le témoigne cet extrait :

Les cinquante-deux familles Mansaren sont toutes issues de Jon Bilal.
C'est lui qui a engendré Kanu Sinbon, Kanu Nyogon Sinbon
Et Lawali Sinbon.
Les trois Sinbon sont venus au Mande.
Ils ont chassé les sorciers et les génies. (Diabaté 1975 : 12)[334]

Leur attachement à Bilal établit la connexion en arrière-plan avec la religion musulmane. Autour du partage du contenu des trois malles, les trois frères ne s'accordent pas sur un compromis. Alors c'est le début d'une quête initiatique, comme nous l'avons souligné, qui les mène chez Kabaku. Celui-ci tranche en

[333] Camara Laye, op.cit., p.220.
[334] Massa Makan Diabaté, op.cit.

proférant une phrase philosophique qui met en valeur l'importance du travail de la terre. On peut en déduire que l'épopée prend sa source dans le mythe et la prolonge dans l'histoire que l'art transforme en poésie et l'imagination en légende. Ainsi, le couple mythe/histoire engendre-t-il l'épopée proprement dite. Et, « *Le héros mythique apparait donc comme un personnage d'exception doté de qualités qui ne ressemblent pas à celles des autres, mais au contraire l'en distinguent radicalement faisant de lui un transgresseur et partant, bien souvent le fondateur d'un nouvel ordre* ». (Derive 2002 : 143)[335]

Il en résulte que les qualités du héros mythique sont d'un genre extraordinaire, transgresseur et fondateur d'un nouvel ordre.

4.5.4. De l'épique au Manden

Nous revisiterons ici quelques approches de l'épique car dans chaque civilisation, il existe plusieurs genres textuels qui peuvent être appelés épiques. En effet, les études ont montré qu'on peut les retrouver de manière très éparse à travers le monde comme en témoigne l'existence du Mvet au Cameroun et du fasa chez les Maninka en Afrique de l'Ouest.

Selon Madélénat (1986 : 23) « *l'épique s'appréhende d'abord comme parole* ». Ainsi se détecte-t-il dans la parole qui décrit et laisse transparaitre des formules oratoires spécifiques. Les textes héroïques exhibent des aspects qui relèvent de l'épique. Les spécialistes de la déclamation des épopées disposent d'un registre qui permet d'appréhender certains stéréotypes de l'épique. Dans l'épopée de Soundjata, par exemple, les traits épiques se reconnaissent à travers les épithètes telles que : « *Soundjata, fils du lion, fils du buffle* » dans Niane (1960). Et l'un des éléments qui semblent importants dans le récit est sa conjonction avec la musique. En effet, le récit est déclamé suivant parallèlement les notes d'un instrument de musique dont les airs sont adaptés à l'exécution de la performance. Ainsi, l'épique peut-il s'appréhender dans le sublime à partir des airs musicaux.

[335] Jean Derive (dir), op.cit.,p. 143.

Par ailleurs, le style et l'héroïsme hors pair semblent importants pour aborder l'épique. Giselle Mathieu-Castellani (1996: 390)[336], qui élargit le champ de l'épique, s'intéresse à ses multiples métamorphoses depuis les pères fondateurs Homère et Virgile, mais en limite son étude à l'aire culturelle occidentale. Dns ce cas, le héros épique se caractérise par une confiance en soi qu'il proclame lui-même avant de livrer un combat dont l'issue est incertaine. Cela laisse supposer que la singularité du héros correspond à une des caractéristiques du genre épique. Pour Sellier (1990:13) [337]: « *les héros sont ceux qui se distinguent par une valeur extraordinaire ou des succès éclatants à la guerre* ». La valeur extraordinaire ou les succès éclatant à la guerre caractérisent le héros épique. Soundjata incarne toutes les vertus exemplaires qui font de lui un héros épique. Sa victoire sur Soumaoro témoigne de sa valeur et de sa supériorité.

Les questions de l'épique soulevées précédemment constituent des repères qui aideront à éclairer notre travail. Avec l'existence d'une multitude d'épopées d'aires géographiques différentes en Afrique, il est important d'envisager leur catégorisation dont nous ne pouvons faire l'économie.

4.6. Catégories d'épopées en Afrique

L'ouvrage, *Les épopées d'Afrique noire* de Kesteloot & Dieng (1997) se présente comme une archéologie du paysage épique du continent, allant de la Mauritanie au Cap et du Golfe de Guinée aux confins orientaux. Subdivisé en trois parties, il est comparable à une chevauchée dans les épopées en déclinant des notions qui ont fait fortune dans les études sur l'épopée. Les auteurs plantent le décor par une théorie littéraire sur le genre. En effet, ils rappellent les traits spécifiques de l'épopée dans la tradition médiéviste en critiquant les critères établis par Zumthor, Finnegan et Christiane Seydou, avant de dégager les principaux paramètres qui définissent véritablement l'épopée en Afrique : ton

[336] Giselle Mathieu-Castellani (dir.), « Avatars de l'épique », *Revue de Littérature comparée*, n°4 1996, p. 390.
[337] Philippe Sellier, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1990, p.13.

élevé et solennel, clamé et scandé ; début surabondant de la parole ; ampleur du récit; rythme ; contenu. Sur la base de ces traits, enrichis par d'autres considérations et en s'inspirant des modèles de Madelénat, Kesteloot et Dieng dressent une typologie « approximative » des épopées africaines en quatre catégories sous les dénominations qu'ils proposent de la manière suivante.

- L'épopée royale ou dynastique, élaborée par les « *sociétés organisées en royaumes hiérarchisés en caste » (*Kesteloot et Dieng : 1997 : 40)[338], ce type de textes est illustré par les épopées sur Soundjata, Samory, Bademba, Samba Guéladio Diégui, Silâmaka, Hambodêdio, le Kajoor, le Koussa, le Ségou, le Rwanda.
- L'épopée corporative concerne les pêcheurs, les chasseurs et les pasteurs. Les exemples sont entre autres : le « Pekaan » des pêcheurs du fleuve Sénégal, les épopées des pasteurs du Diolof, l'épopée Haoussa *Gana Gari*, l'épopée Maure *Heunoune*, les récits des chasseurs mandingues, etc...
- L'épopée religieuse qui est produite par les populations islamisées porte sur des figures prophétiques ou saintes (l'épopée de la vie de Mahomet, l'épopée d'Elhadj Omar).
- L'épopée mythologique clanique provient des « *sociétés structurées en clans, lignages, et chefferies »* (Kesteloot et Dieng : 1997 : 47). Ce genre de récit est illustré par le *Mvet* d'Afrique centrale, le *Mwindo* des Banyanga, le *Moni Mambou* des Pendé, etc.

Dans le but d'anticiper les critiques, les auteurs précisent qu'ils ne prétendent pas à l'exhaustivité. Ils signalent dans la foulée, l'existence d'un corps d'artistes spécialisés préposés à la récitation, à la mémorisation, à la conservation, qui réinterprète la réalité historique. Ainsi, ces récits sont-ils composés sur des schémas d'abord appris et recomposés par les griots, dont l'énonciation et le contexte de production peuvent varier d'une aire culturelle à une autre. Ce qui renvoie à la variabilité interculturelle abordée par Baumgardt (2008)[339]. Et,

> *Cela revient à admettre que, malgré leurs différences, les épopées d'Afrique noire utilisent des formules identiques, des épithètes semblables et des métaphores analogues. Ainsi, arrive-t-il souvent qu'au sein d'un même*

[338] Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit., p. 47.
[339] Ursula Baumgardt,op.cit.

peuple, les professionnels de la parole fassent référence au même patrimoine verbal codifié qui circule d'un groupe professionnel à un autre[340] . (Barry 2011 : 63).

Ce qui est un indice de la variabilité du récit.

Kesteloot & Dieng passent en revue les récits épiques d'Afrique occidentale, centrale et orientale dans un regroupement basé sur des critères ethniques. C'est pourquoi on trouve dans les récits épiques d'Afrique occidentale : les épopées mandingues, soninké, wolof, sérère, peules, zarma-songhaï-haoussa. Dans la troisième partie de l'ouvrage, se retrouvent les épopées claniques des régions forestières, les épopées royales et religieuses de l'Afrique centrale et orientale qui sont répertoriées. Si l'œuvre ne prétend pas à l'exhaustivité, les auteurs fournissent des orientations qui aident à formaliser l'analyse. En nous référant à leur classification, l'épopée mandingue se rattache à la catégorie historique dont la déclamation constitue un moyen de mobilisation, un levier pour cimenter l'appartenance à une communauté se réclamant d'une même identité.

Conclusion

Le survol des différentes théories de la comparaison, de la variation aussi bien au niveau linguistique que discoursif, l'altération et l'épopée nous a permis, en lien avec notre sujet, de faire des choix. En nous proposant de ressortir les différences qui s'établissent entre les textes épiques de notre corpus, nous nous inscrivons dans la comparaison dont les préconisations portent sur les différences dans un rapport non-hiérarchique. Avec l'examen de la réécriture de l'épopée mandingue, nous nous installons dans le domaine de la variation/altération (avec la mouvance du texte) et plus largement de la variabilité en discours. Dans ce cadre, notre exposé nous a outillé pour mieux aborder la question de la variabilité des versions de l'épopée mandingue et le glissement de sens qui en découle. Nous observons que le comparatisme *différentiel* et la conception de la variabilité des spécialistes de l'oral et la sémiotique différentielle convergent. Enfin l'épopée

[340] Alpha Ousmane Barry, op.cit., p.63.

mandingue étant notre objet, nous avons présenté les théories sur le genre de l'épopée dans ce chapitre.

Ainsi, après avoir présenté succinctement les outils théoriques de référence, sans prétendre à l'exhaustivité, nous allons maintenant passer à l'analyse proprement dite qui commence par le chapitre 5 portant sur la genèse de la variabilité de l'épopée mandingue.

CHAPITRE 5 : GENESE DE LA VARIABILITE DE L'EPOPEE CHEZ LE GRIOT MANDINGUE

Introduction

Comme nous l'avons déjà souligné au chapitre 1, le griot est un médium social important au Manden. En effet, depuis l'Assemblée de *Kouroukan fouga*, le compositeur de l'épopée mandingue et l'agent médiateur forment un tout indissociable. La force de la narration de ce gardien du savoir collectif réside dans le fait de « *donner aux auditeurs une prise sur la réalité qui est la leur-sans avoir ôté ce qui dérange, ce qui déborde* » (Goyet 2006 : 27)[341]. Ainsi, le peuple Maninka, dans son ensemble se remémore-t-il son passé et se retrempe-t-il dans l'ambiance des temps anciens pour consolider son appartenance à une même identité communautaire. En partant du fait que chaque performance du griot est une variante de la forme générique de l'épopée mandingue, pour mieux appréhender et comprendre les origines profondes de cette variabilité, il importe d'interroger le contexte d'énonciation qui structure et guide le comportement du griot mandingue, au-delà des aspects qui sont mis en spectacle dont notamment : la personnalité, l'humeur, le public… déjà traités chez certains auteurs comme Barry (2011)[342], Baumgardt (2008)[343].

L'état de la genèse ainsi établi, sert d'outil et / ou de ressort sur lequel il convient de s'appuyer pour aborder et affiner notre étude comparative. Dès lors, se pose la question de savoir sur quoi repose la variation de l'épopée mandingue ?

[341] Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006, p.27.
[342] Alpha Ousmane Barry, op.cit.
[343] Ursula Baumgardt,op.cit.

Quels sont les éléments qui influencent le griot et qui président à sa déclamation ? Comment le griot gère-t-il les dispositions de sa formation ? Comment compose-t-il l'épopée ? Que défend-il dans cet exercice de l'éloquence?

L'ossature du chapitre suivant s'organise, entre autres, autour des réponses aux questions précédentes. Le griot qui est soumis à des pressions liées à certains facteurs psychologiques, en tient compte dans l'actualisation et l'adaptation de son récit aux réalités sociales du temps. D'où, la nécessité de faire un exposé sur : l'histoire du griot et son éducation. En revisitant le processus de son évolution, nous nous attarderons sur la tension interne qui résulte du caractère dominant du *fasiya* et du *fadenya*, termes maninka que nous allons développer plus loin. Ces deux notions qui s'exercent sur l'interprète, en amont de sa performance, se manifestent dans la mise en forme artistique du récit. Nous verrons sous quelle forme, elles s'intègrent et s'inscrivent régulièrement dans les discours des orateurs des différentes versions qui composent notre corpus.

Rappelons que le griot est un objet de recherche pour de nombreux chercheurs dont, entre autres, Camara (1978)[344], Cissé & Kamissoko (2000)[345], Bornand (2005)[346], Diakité (2009)[347]. Dès le début de ses investigations sur les griots, Valérie Thiers-Thiam (2004 :7)[348] soutient que « *depuis les années 70, les études anthropologiques et sociologiques sur le griot se sont multipliées en même temps que se développaient les recherches sur la littérature orale et les épopées en Afrique de l'Ouest*. »[349]. Les résultats qui en découlent constituent des corpus sur le personnage dont l'histoire se confond avec celle de l'Empire Mandingue transmise par le griot. D'où la place et le rôle de celui-ci dans le processus de la variation. De ce point de vue, dès que l'on s'intéresse à la tradition orale, on s'aperçoit que le griot représente une des figures les plus emblématiques de la médiation culturelle en Afrique de l'Ouest. C'est pourquoi, nous allons présenter succinctement l'origine du mot et le statut du griot mandingue.

[344] Camara Laye, op.cit.
[345] Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, op.cit.
[346]Sandra Bornand, op.cit., n°59-60
[347] Drissa Diakité, op.cit.
[348] Valérie Thiers-Thiam, op.cit., p.7.
[349] Valérie Thiers-Thiam, ibid, p.7.

5.1. Les origines du mot griot et du personnage

Le mot de griot a fait l'objet de nombreuses réflexions de la part notamment de Maunay (1952)[350], Labouret (1959)[351], Camara (1992)[352], Tourneux & Segnebos (2002)[353]. Ici, nous utilisons le terme de statut à dessein pour montrer la place du griot dans la société mandingue par-delà sa fonction mémorialiste. Dans plusieurs travaux, qui tentent de situer le griot dans son contexte social, les auteurs s'intéressent à son appartenance à une caste des professionnels de la parole, sur son travail et à la condition sociale de sa caste. Pour ce qui est de l'origine du mot griot, on l'a longuement recherché dans les langues africaines et étrangères sans arriver, nous semble-t-il à des résultats probants.

Plusieurs chercheurs se sont penchés sur les termes désignant le griot ou des catégories proches dans différents groupes ethniques comme *jali* ou *jeli* (chez les Maninka et les Bambara) *gawol* (chez les Wolof) *gewel ou gawlo* (chez les Peul). Ils ont aussi cherché ailleurs cette origine dans des mots portugais. Dans ce cadre, Labouret (1959)[354] aboutit à la conclusion / hypothèse que le mot dériverait du verbe *criar* : élever, éduquer, instruire ; d'où le titre de *criador*, nourricier, patron ; *criado* : qui a été éduqué, qui vit dans la maison du maître ; par la suite, dans un sens plus étendu : domestique, dépendant. Selon Sory Camara (1992 : 102) [355]qui remonte le cours de l'histoire :

> *Le mot apparaît pour la première fois dans les relations de voyages en Afrique vers la fin du XVIIème siècle. Il s'agissait alors d'un manuscrit inédit peu connu. Ce n'est que plus tard qu'il se généralisa dans les ouvrages imprimés traitant de l'Afrique et en particulier dans la Nouvelle relation de l'Afrique Occidentale du R.P. Labat paru en 1728 [..] inspiré*

[350] Raymond Maunay, *Glossaire des expressions et termes locaux employés dans l'Ouest africain*, 1952.
[351] Labouret, « A propos du griot », *Notes africaines*, 1959.
[352] Sory Camara, op.cit., p.102.
[353] Christian Seignobos & Henri Tourneux, *Le Nord – Cameroun à travers ses mots. Dictionnaire des termes anciens et modernes*, 2002, p.126.
[354] Labouret, op.cit.
[355] Sory Camara,op.cit., p.102.

des écrits d'un auteur antérieur, de La Courbe, qui vécut à la fin du XVIIème siècle et au début du XVIIIème siècle, fut nommé par deux fois Gouverneur de la Compagnie du Sénégal (1688-1690 et 1709-1710). […]Bien que le père Labat ait attribué les documents dont il s'inspire dans le tome II de son ouvrage à André Brüe, on y trouve, parfois textuellement, des passages du manuscrit, auquel a « emprunté » le Labat, que figurait pour la première fois le mot « griot »

Sory Camara (1992) va plus loin, pour dévoiler le manuscrit dans lequel il apparaît pour la première fois. L'auteur évoque le travail du Sieur de la Courbe qui aurait inspiré le Père Labat à l'origine de sa vulgarisation.

Dans le Dictionnaire de Bailleul (2007: 177)[356], *jeli* est traduit par « *griot, homme de caste, beau-parleur et quémandeur* ». Et la *Jèliya* est synonyme de « *condition de griot ; beau-parler, flatterie* ». Manifestement, l'équivalence et / ou la correspondance entre *jeli* et griot, semble être mise en avant dans cette formulation. Mais cette assimilation du *jeli* au griot dérive de sa représentation à travers un autre genre de personnage proche de lui. Ainsi, sans épaisseur, le *jéli* se rapprocherait-il d'un bouffon à la cour impériale en Europe au temps de la royauté. Dans le même sillage, le terme de griot, vulgarisé à la suite des Portugais, résulterait probablement des comparaisons que les premiers explorateurs arrivés sur les côtes africaines ont pu établir entre le personnage du griot et des catégories de personnes de condition sociale identique en Europe tels que les troubadours, les trouvères des cours royales ou encore les bardes. Même si, l'on peut ressortir quelques ressemblances dans le fonctionnement de ces différentes couches sociales, il ne fait guère de doute que le griot s'en distingue nettement.

Raymond Maunay (1952)[357] explore trois horizons pour fixer l'origine du terme de griot. L'auteur propose une origine Wolof avec *guewel*, toucouleur avec *gawlo* ou encore portugaise *criado* : serviteur du maître, client. Le point de vue phonétique semble avoir joué un rôle dans la proposition de Maunay, qui traduit une impuissance à trouver le mot juste. Selon Tourneux et Seignobos (2002 : 126) [358], l'origine du mot serait probablement mandingue car « *on trouve dans ce groupe linguistique des mots comme [gyéli], [diéli], [gyéri] dans le sens de « griot »*

[356] Charles Baïlleul, *Dictionnaire bambara-français*, Bamako, Éditions Donniya, 2007, p.177.
[357] Raymond Maunay, op.cit..
[358] Christian Seignobos & Henri Tourneux, op.cit., p.126.

(Delafosse 1929, p.492) - orthographié jeli en bambara contemporain - le suffixe « -ot » du français proviendrait du suffixe pluriel -w du bambara selon nous ».

Les différents termes montrent la diversité de ce que l'on nomme en français « griot ». Tout cela semble relever d'un jeu de mot qui révèle l'importance d'élucider la question de l'origine du mot de griot. Le développement que nous venons de faire, invite à prendre en considération la difficulté et l'instabilité de la reconstitution de l'origine du mot de griot. Toutefois, on peut, à la limite, se résoudre à retenir l'idée que le griot est une création occidentale. Quant à l'origine du personnage du griot lui-même, de nombreux mythes tentent de l'expliquer et/ ou de l'éclairer. Nous n'avons pas la prétention de revisiter tous ces différents récits mythiques énoncés et recueillis par des auteurs comme Zemp (1966), Diabaté (1975), Laye (1978)[359], et Camara (1992). Nous rappellerons seulement quelques-unes des versions. Zemp (1966 : 611-642)[360] compare vingt-sept légendes et deux versions d'un mythe portant sur l'origine des griots malinké. Il remarque que tous ces textes ont en commun le motif du sang. Ce que confirme Makarius (1969 : 626) [361] lorsqu'il écrit :

> *L*es *premiers griots accompagnaient leurs chefs au combat. Lorsque les grands guerriers tuaient des ennemis, les griots coupaient la tête des cadavres. Ils chargeaient les têtes coupées sur l'épaule et les apportaient au village comme preuve des exploits héroïques des guerriers. Le sang des têtes coupées coulait sur leur corps et c'est pourquoi ils furent nommés jéli.*

L'auteur précise le rôle des griots qui consistait à couper les têtes aux morts et à les transporter. Le symbolisme du sang qui coule sur leurs corps contribue, à la longue, à les étiqueter dans ce rôle de second plan. Il est peu probable que cet exemple résiste à l'analyse, d'autant plus qu'il est difficile d'établir un lien entre les termes maninka *jeli* qui signifie le sang, et *jeli* systématisant un corps de métier auquel appartient une personne physique censée être le dépositaire des traditions et le gardien de la mémoire collective au Manden. D'ailleurs, Hale (1998)[362], fait remarquer que si les taches de sang marquent d'une certaine

[359] Massa Makan Diabaté, op.cit.

[360] Hugo Zemp, « La légende des griots malinkés » *Cahiers d'études africaines*, Vol 6 N° 24, 1966, pp611-642

[361] Laura Makarius, « Observations sur la légende des griots malinké » *Cahiers d'études africaines*, Vol. 9 N° 36. 1969, pp.626-640.

[362] Thomas Hale, op.cit..

manière l'origine des griots, elles ne ternissent pas cependant leur fonction sociale. Loin s'en faut. Au contraire, la fonction sociale des griots peut être décrite comme étant l'aboutissement d'un effort persévérant pour se donner une image positive auprès de la communauté. Se référant à ce travail de transformation, Toulou (2008)[363] soutient que les griots peuvent être comparés à des héros pour avoir construit leur destin et s'être imposés comme modèles aux yeux de leur communauté. Pour consolider et valider son hypothèse, il invoque l'influence que les griots exercent sur leurs compatriotes. Toutefois, cette influence est diversement interprétée, comme nous le verrons plus loin, à la section qui traitera du statut du griot mandingue.

Dans la tradition mandingue, on explique l'origine du griot à partir des récits qui se rattachent à la construction de l'étymologie des noms patronymiques : Kouyaté et Diabaté. A ce niveau, on peut se reporter à Massa Makan Diabaté (1975 : 60)[364] qui décrit les actes de la scène de baptême de Jakuma Doka (l'ancêtre dont se réclame tout griot mandingue Kouyaté) par Sumanguru en ces termes :

II a versé l'eau bon gré, malgré
Sur la tête de l'ancêtre des Kuyate,
Pour lui raser la tête, bon gré, malgré.
Il a pris le balafon !

Et l'a posé sur ses pieds :

« - Je te donne le balafon
Et je te nomme Bala Faseke Kuyate.
Jakuma Doka n'est pas bon ».

Cet extrait indique clairement l'origine du nom Kouyaté. Aussi, éclaire-il les raisons de l'attachement du griot au balafon. Puisque Kouyaté est le premier nom de *jeli* au Manden, l'histoire de l'ancêtre de celui-ci qui est Jakuma Doka se confond avec celle de toute la corporation des professionnels de la parole. Mais

[363] Simon Toulou, *La communication chez le griot mandingue : essai d'analyse des outils liés à la parole*, Mémoire de DEA, Université de Genève, 2002.
[364] Massa Makan Diabaté, op.cit.p.81.

dans un autre contexte, à propos de l'origine des griots Diabaté, Camara (1978 : 55)[365] évoque l'épilogue de la scène de la bataille contre le buffle de Do qui s'est soldée par la victoire de Moke Dantouman. L'extrait suivant retrace l'origine de l'attribution du nom Diabaté à la descendance de Moké Moussa, qui, une fois sortit de sa cachette, fit les louanges de son jeune frère.

> *Moké Dantouman, émerveillé par la beauté de la voix et par la profondeur des paroles de Moké Moussa, s'écria à son tour :*
> *« Kôrô tum-bâ-ké Djéli di a Dian-ba-té. »*
> *Si frère était griot, personne n'eût pu lui résister.*
> *L'expression Dian-ba-té depuis, devint Diabaté. Ainsi, les descendants de Moké Dantouman, (Dantouman-si) gardèrent le nom Traoré; ceux de Moké Moussa (Moussa-si) portèrent le nom de Diabaté* (Camara. 1978 : 55)[366]

Du coup, l'origine du nom Diabaté qui se rattache à celle du *jéli* portant le même nom se met au jour. Au-delà de la nomination, il systématise, en quelque sorte, le point de départ de la fonction de *jeli.* En poursuivant l'investigation sur l'origine du personnage du griot, il convient de mentionner qu'elle peut être appréhendée à partir d'une autre perspective. En effet, la longue pratique de l'Islam par le peuple maninka a largement influencé celui-ci. Partant, l'intégration des éléments religieux provenant de l'Islam surtout se perçoit constamment dans les récits proférés par les griots. C'est ainsi que dans l'un des mythes le plus couramment évoqué, on remonte des griots à un ancêtre : Surakata, qui serait descendant lui-même du muezzin Bilali, contemporain du Prophète Mahomet. Camara (1978 : 77)[367] s'en fait l'écho dans l'extrait suivant :

> *Le premier griot des rois du Mandén vint également du Soleil Levant Il s'appelait Sorakata Kouyaté.Sorakata Kouyaté eut pour fils Moundalfa qui eut pour fils Faroukou. Faroukou eut pour fils Farkan qui eut pour flls Koukouba qui eut pour fils Batamba dont le fils fut Niéni-Niêni. Niéni-Niéni eut pour fils Kambassia qui eut pour fils Haryni dont le fils fut Dikisso. Dikisso eut pour fils Dantouman qui eut pour fils Kaléani dont le fils fut Gnankouman., Gnankouman eut pour fils Doua appelé par les Mandén-Ka, Gnankouman-Doua. Il était le griot de notre héros, Maghan Kôn Fatta dit*

[365] Camara Laye, op.cit.
[366] Camara Laye,op.cit.., p.55.
[367] Camara Laye,ibid., p.77.

Farakô \ Maghan Kégni ou Maghan le beau.Gnankouman-Doua eut pour fils Balla Fassali Kouyaté, griot de Sogolon-Diata, le fils de la femme buffle-et-panthère Sogolon et de l'homme-lion Maghan Kôn Fatta et premier Empereur du Mali.

Dans ce texte généalogique, deux observations s'imposent : le rattachement des griots Kouyaté au Prophète Mahomet par le bais de leur ancêtre et la mise en relief de l'ancienneté de leur étroite collaboration avec la cour impériale mandingue. Mais, pour comprendre cette dernière observation qui les concerne dans la société mandingue, les griots pensent, à juste titre, que Soundjata, leur a conféré leur statut et la plénitude de leur rôle. Il est important de rappeler, que l'Assemblée de *Kouroukan fouga* (Djibril Tamsir Niane 1960)[368] a été décisive dans la définition du statut du griot au Manden.

5.2. Statut du griot mandingue

Selon Robert Vion (1992 :78)[369] « *La notion de statut renvoie à un ensemble de positions sociales assumées par un sujet (sexe, âge, métier, position familiale, religieuse, sociale, politique…) constituant autant d'attributs sociaux* ». Sous l'angle du métier, les griots qui sont attachés à la parole sont les « *gens de la parole* » pour reprendre le titre de l'ouvrage que leur a consacré Sory Camara (1992). Mais avant celui-ci, Djibril Tamsir Niane (1960), les appelait « *sacs à paroles* » ; et Camara Laye (1975), tout aussi imprégné de la culture maninka, les désignait comme étant les « *maîtres de la parole* ». Pour notre part, nous préférons utiliser à propos du griot l'expression ramassée de « *parolier mandingue* ». En somme, toutes ces appellations, quelles qu'elles soient montrent que la fonction du griot est liée à la parole en tant que médium avéré dans la communauté entre « *dirigeants et citoyens* ».

Dans ce contexte, le statut de médium exclusif au Manden, ne peut pas être disputé au griot. Dans Djibril Tamsir Niane (1960 : 142)[370], on peut lire que Balla

[368] Djibril Tamsir Niane, op.cit.
[369] Robert Vion, *La communication verbale, analyse des interactions*, Paris, Hachette, 1992, p.78.
[370] Djibril Tamsir Niane, ibid, p.142.

Fasséké est élevé au rang de maître des cérémonies au Manden par Soundjata. Ce statut le place-lui avec toute sa descendance ainsi que tous ceux qui se réclament de sa corporation - au centre des cérémonies suivantes : baptême, mariage, décès, circoncision, règlement de conflit. Grâce au pouvoir de la parole qu'il manie à sa guise, le griot est capable d'exercer une influence sur son auditoire. D'ailleurs, il est même, le seul à pouvoir influencer ou contester les décisions de tout « porteur du pouvoir »[371]. Ainsi, sous ce jour, le griot apparaît-il dans la société mandingue comme un homme craint. Pourtant, diversement interprété, ce pouvoir peut lui valoir aussi le prix du mépris. A partir de là, son statut se perçoit sous le prisme d'une certaine ambivalence. Cette question souvent récurrente a mobilisé l'attention de Konaté (2006)[372] puis de Ogier (2010)[373] dans des perspectives différentes.

Konaté (2006) pense que pour comprendre le statut quelquefois complexe du griot dans la société maninka-bambara, il faut explorer, à la suite de Sory Camara (1992), la position intermédiaire que les griots occupent lorsqu'ils sont placés à l'intérieur du groupe des *nyamakala*. Les *nyamakala,* comme nous le savons maintenant, se situent dans l'architecture de la société maninka entre les *horon* appelés hommes libres et les *Jons* qui sont des esclaves. Dans cette hiérarchie sociale, le griot appartient à la catégorie des hommes libres. Mais il existe une tendance à le mépriser en le ravalant à un niveau inférieur alors qu'il est totalement différent du *Jon.* La complexité de son statut semble se situer au niveau de son assimilation à une autre position qui n'est pas celle de sa caste. A l'évidence, quoiqu'on veuille le placer à un niveau inférieur à celui du *horon,* il ne peut tout de même pas appartenir au groupe des *jon*. Donc le statut du griot mandingue, qui n'est pas tout à fait clair, souffre d'une sorte d'ambiguïté résultant d'un manque de reconnaissance.

---

[371] Salavastru Constantin, *Rhétorique et pouvoir, le pouvoir du discours et le discours du pouvoir*, Paris, l'Harmattan, 2004.
[372] Doulaye Konaté, *Relire les lieux de mémoire à la lumière de la construction nationale au Mali*, Québec, 2006.
[373] Julia Ogier-Guindo, « Le griot manding, artisan de la construction sociale : étude d'un chant *jula* ». *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 6. *Discours et institutions*, 23 décembre 2010. Disponible sur URL: http://www.revue-signes.info/document.php?id=2074. ISSN 1308-8378. Consulté le 13 Novembre 2014.

Pour Ogier (2010), le griot jouit d'un statut ambivalent par le fait qu'il soit à la fois craint et méprisé. Pour l'auteure, l'ambiguïté de son statut est tributaire de l'immensité de son pouvoir et son appartenance à une caste. Elle souligne que ce dernier aspect négatif conduit les gens à avoir du mépris pour le griot. La position d'Ogier semble être le résultat des diverses appréciations qu'elle a collectées au cours de son enquête. Ces multiples appréciations qui nourrissent son analyse ne mettent pourtant pas en cause le statut de communicant du griot. Dans tous les cas, cette fonction lui assure la possibilité d'être incontournable dans toutes les activités sociales. C'est ce qui explique, l'exercice d'un certain nombre de fonctions par le griot afin de maintenir l'équilibre de la société. Cette synthèse montre que le statut social du griot est ambigu. Cette situation d'inconfort l'amène à travailler à son émergence, une hypothèse qui reste à vérifier.

Après avoir examiné le statut du griot mandingue, nous allons maintenant décrire son cadre de vie et son éducation que nous développerons en deux volets : l'éducation dans le milieu familial et l'étape de l'initiation, et la formation dans les écoles de tradition orale.

5.3. De l'éducation du griot mandingue

C'est dans sa famille, premier milieu éducatif, que chaque fils de griot reçoit les premiers éléments de connaissances par imprégnation. Il vit dans une ambiance culturelle chargée de savoir historique. En ce moment, la préoccupation des parents consiste à lui inculquer les premières leçons musicales, qui lui serviront plus tard de repères mélodiques à partir desquels, il déclamera les longs catalogues d'arbres généalogiques de sa famille, puis ceux de sa tribu, de son royaume et de son pays. Entendu que chaque famille peut offrir à son enfant la voie et surtout la manière d'imprégnation qui lui semble la meilleure. Ce qui veut dire que tout est sujet à variation.

5.3.1 Le milieu familial : premier stade dans l'apprentissage de l'art oratoire

L'éducation du griot a fait l'objet de travaux de Namankoumba Kouyaté (2001)[374], Massa Makan Diabaté (1973), Sory Camara (1992). Le jeune griot s'exerce auprès de ses parents notamment son père qu'il accompagne dans les différentes cérémonies qui ponctuent la vie au Manden. C'est là qu'il apprend les airs de la musique communautaire mandingue par répétition. Jusqu'à l'âge de sept ans, il jouit d'une liberté relative car il doit s'accommoder de la reproduction du son qui exige la fidélité, le sang-froid, la mémoire, et surtout la rigueur. Pendant ce temps l'oreille et l'esprit font corps commun.

L'apprentissage proprement dit s'effectue en deux phases qui correspondent à la période pré-initiatique puis initiatique. Au cours de la première phase, en compagnie de ses camarades, le jeune griot apprend, par exemple, que les Keita sont ses *jatigi* qui signifient tuteurs et les autres clans du Manden des *tontigi* c'est-à- dire des hommes libres. Cette période pré-initiatique correspond au moment où il fait office de *Kuma da minala* ou transmetteur de la parole ou plus exactement le répondant. Pendant la deuxième période dite initiatique qui a lieu après la circoncision, le jeune griot accède au monde des hommes adultes. Alors, il reçoit son balafon, apprend les *fasas* et commence à officier certaines cérémonies dont notamment les baptêmes et les mariages. Son cadet, dans la famille, le remplace auprès de leur père. Après vingt-et-un ans, et avec l'autorisation de son père auprès duquel il assure le rôle de « chef d'orchestre » ou d'instrumentiste, le jeune griot peut décider d'entreprendre un stage auprès d'un célèbre griot. Alors apparaît la nécessité de côtoyer un *Belentigui*.

[374] Namankoumba Kouyaté, « Méthodes traditionnelles de transmission de l'oralité l'exemple du soso bala » Safeguarding Traditional Cultures : Global Assesment, Edited by Peter Seitel Center for Folklife and Cultural Heritage. Smithsonian Institution. Washington, DC. 2001 pp.204-214. Disponible sur : www.folklife.si.edu/ressources/unesco/kouyate.htm. Consulté le 22 Juin 2012

5.3.2. Le *Belentigui* et le jeune griot dans l'espace Manden

Les causeries entre le *Belentigui* et son élève constituent à la fois des cours d'histoire et des pratiques sociales. Le maître oriente l'élève dans la méthode de récitation des catalogues généalogiques qui composent le répertoire des récits historiques. Il attire constamment l'attention de son disciple sur le caractère sacré de ses propos. Il lui enseigne le respect de l'éthique sur l'art de la parole qui n'a pas pour seule fonction d'amuser l'auditoire. Pour assurer à son élève une bonne assimilation de généalogies des souverains du Manden, il l'aide à travailler la voix en l'adaptant aux mélodies instrumentales, aux airs musicaux. Aussi, le balafon est-il d'une aide précieuse dans cette tâche car à chaque épisode historique correspond un hymne spécifique chanté à la gloire des héros. Les principaux airs maninka sont le *Boloba* pour Soundjata et toutes les personnalités de son entourage, le *janjon* pour Fakoli et sa descendance, le *douga* pour tous les braves guerriers qui ne ressentent pas la peur traverser leurs cœurs face à un ennemi ou quand vient le moment de passer à l'offensive et de livrer une bataille. Ces différents airs musicaux sont consignés dans une sorte de répertoire des chants-archives dans la mémoire du griot. Ainsi, le *Belentigui* participe-t-il au perfectionnement de l'art de chanter des poèmes de son élève ; poèmes qui conjuguent harmonieusement partitions vocales et partitions instrumentales. Du point de vue de la valeur didactique, les séquences musicales visent à inculquer au disciple le réflexe de se rappeler les séquences mémorielles dont la simple évocation permet de dresser ou de retracer des pages entières d'histoire.

Si l'un des objets de l'éducation du jeune griot est la maîtrise du verbe comme support de la tradition orale, on lui enseigne toujours les techniques de l'art oratoire avec un support musical. L'association de la musique et de la parole atteste que les instruments de musique font partie du patrimoine culturel et artistique du griot. Ils constituent des éléments faisant partie de son attribut. Dans ce cadre, le balafon est l'instrument le plus célèbre au Manden. Toutefois, le *ngɔni*, sorte de luth traditionnel, est parfois utilisé. Pour l'initié, le jeu du balafon est porteur d'un message historique car la musique aiguise l'inspiration du griot,

tandis que la parole l'engage dans l'action. Djibril Tamsir Niane (1960 : 28)[375] décrit la scène des cérémonies de réjouissance au cours du mariage de Sogolon où la musique et la parole font corps pour égayer le roi et sa cour. Selon l'auteur, « *Assis devant son palais, Naré Maghan écoutait au milieu de ses courtisans la musique grave du « Bolon ». Doua, débout au milieu des notables tenait à la main sa grande lance, il chantait, il chantait l'hymne des rois du Manden »* (1960 : 28).

Pour acquérir tous les enseignements, la période initiatique s'avère importante, parce qu'elle correspond au passage de l'enfance à l'adolescence, voire à la vie d'adulte. Dans ce processus d'humanisation totale, s'opère le passage de l'insouciance à l'âge de la responsabilité et de la raison. Cette période est le temps de la spécialisation au cours de laquelle l'éducation devient plus systématique en vue de préparer pratiquement le jeune griot à assumer ses futures fonctions de maître de la parole ou *Belentigui*.

5.4. Le griot et les instruments de musique : un attelage séculaire[376]

Comme nous l'avons déjà mentionné, la vie du griot est liée à la parole et à la musique. Selon Hale (1998)[377], dans le passé, les griots étaient chargés de galvaniser les guerriers sur le champ de bataille au cours des guerres de conquêtes : les croisades dynastiques. Les femmes griottes Maninka jouent des calebasses ou encore du *karyan,* sorte de percussion métallique. Mais en matière de musique, ce qui différencie les griots, c'est la voix qu'ils entonnent pour égayer l'auditoire. Comme nous le verrons plus loin, les styles de présentation des récits du griot varient selon les régions, les centres de conservation et de

[375] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p., 28.

[376] Les instruments traditionnels utilisés par le griot sont variés. En effet, ils varient d'instruments à cordes tels que le *ngoni*, la *kora,* aux tambours de différentes catégories en passant par le *balafon,* sorte de xylophone, considéré comme le plus vieil instrument de musique du Manden.

[377] Thomas Hale, op.cit.

transmission de la tradition orale. En effet, selon les cadres de formation, le récit peut être chanté ou psalmodié, et la voix du griot peut être soutenue par celle d'un répondant, un choeur ou un accompagnement musical rythmé. Tous ces aspects énonciatifs confèrent au récit une variabilité par rapport à la forme générique de l'épopée mandingue. Des études antérieures notamment celle de Baumgardt (2008)[378] l'a montré.

Dans le répertoire musical du griot, qui ne prétend pas à l'exhaustivité, se retrouvent principalement des instruments qui sont décrits par certains chercheurs dont notamment Camara (1986 : 44)[379], Toulou (2008 :42)[380] et par Hale (1998)[381] dont les travaux nous ont servi de référence. Selon Hale, *le ngoni* est un instrument qui occupe une place prépondérante dans l'histoire de la musique mandingue. Dans sa version la plus ancienne, le *donso ngoni* a souvent été attribué aux chasseurs. Il s'agit d'une catégorie de luth ou encore de guitare à quatre ou cinq cordes, répandue dans toute l'Afrique de l'Ouest sous des noms différents : *xhalam*-Wolof ; *hoddu*-Fulbe; *gambare*-Soninké ; *kotingo* -Madinka ; *molo*-Haussa etc. Naguère les cordes du *ngoni* étaient faites de poils de chevaux. Toute sa structure tient sur un morceau de bois qui a été creusé de l'intérieur pour former une caisse de résonance, recouverte d'une peau bien tendue, au-dessus de laquelle les cordes passent pour se terminer sur le prolongement d'une tige en forme de bâton.

La kora est souvent comparée au *ngoni* parce que les deux instruments présentent la même forme. La différence fondamentale entre les deux provient du fait que la *kora* est constituée d'une calebasse comme caisse de résonance. En fait, c'est une espèce de harpe d'une vingtaine ou d'une quarantaine de cordes, inventée dans la région de la Sénégambie par les Mandingues de l'empire de Gabu, et qui est arrivée au Mali et dans le Nord de la Guinée au XIIème siècle.

Le bɔlɔn est une autre catégorie de harpe africaine ou violon à trois cordes avec à la base, une calebasse couverte par une peau. Le son produit par cet

[378] Ursula Baumgardt,op.cit.
[379] Seydou Camara, op.cit.,p.44.
[380] Simon Toulou, *Devenir griot professionnel : éducation formelle ou informelle ? Analyse des enseignements langagiers dans la perspective de la transcription didactique*, Thèse de Doctorat, Sciences de l'Education, Université de Génève, 2008,n° FPSE 411
[381] Thomas Hale, op.cit.

instrument souvent attribué aux chasseurs, se rapproche plus de la basse. D'ailleurs la valeur instrumentale du *bɔlɔn* est souvent rehaussée par la présence de divers accessoires accrochés sur les côtés ou aux extrémités de la tige qui sous-tend les cordes. Ces accessoires peuvent aller des minis maracas à de très légers objets métalliques produisant des sons complémentaires. Djibril Tamsir Niane (1960) nous apprend que c'est de cet instrument que joue Gnakouma Doua, le griot du roi : « *Assis devant son palais, Nare Maghan écoutait au milieu de ses courtisans la musique grave du « Bolon ». Doua, debout au milieu des notables tenait dans la main sa grande lance, il chantait l'hymne des rois du Manding* ». (1960 : 28)[382]

Le bala est une sorte de xylophone ou balafon fait de petits morceaux de bois, taillé par un forgeron, allant de dix-sept à vingt-deux au-dessous desquels sont suspendues de petites calebasses creuses qui sont les résonateurs de cet instrument. Les tailles des calebasses sont variables, mais elles sont rangées d'une manière progressive. Plus la calebasse est grande, plus le son produit est grave. Pour jouer de cet instrument, on se sert de deux baguettes dont les bouts sont recouverts de caoutchouc ou de morceaux d'étoffes.

Le tamanin est un petit tambour d'aisselle en forme de sablier. Pour jouer de cet instrument, on se sert d'une baguette dont le bout forme une courbe. Le joueur tape de cette baguette sur le *tamanin* en pressant les différentes cordes qui l'entourent en vue d'obtenir les différents sons. Plus la pression est forte, plus le son est aigu. Cet instrument est encore appelé *tama* en Guinée, *talking drum* en anglais ou encore *tambour parlant* en français, pour ses sonorités qui se rapprochent de certaines langues parlées dans la région. Chaque contrée de l'empire mandingue, disposait ce qu'on appelle aujourd'hui des « crieurs publics », qui étaient chargés d'informer le peuple des événements importants en jouant de cet instrument.

Le dundun est un tambour de taille variable dont les deux extrémités sont couvertes de peaux d'animaux maintenues par un système de cordage entrelacé dans des petits anneaux métalliques. Il s'agit d'un instrument qui est censé jouer le rôle de contrebasse. En Guinée, le *dundun* porte des noms différents en fonction de sa taille. Du plus grand au plus petit, il est à noter, le *dundunba*, le *sangban* et

[382] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.28.

le *kenkeni*. En principe plus son diamètre est grand, plus il produit des sons graves. Il est joué à l'aide de deux baguettes. Seuls les *jeli* jouent du *dundun* chez les *kasonke*. En plus de la Guinée et du Mali, dans la tradition mandingue, on retrouve aussi cet instrument dans la partie nord du Ghana chez les *Dagbamba*.

Le jembe ou tam-tam est l'instrument le plus physique joué par les griots. Il s'agit d'un tambour à membrane et de forme conique que le musicien joue à l'aide des mains en le maintenant entre ses jambes. Il a un pied creux qui forme une caisse de résonance au dessus de laquelle est tendue une peau d'animal grâce à un système de cordes accrochées à des anneaux métalliques. Le pied du *jembe* est en principe creusé à partir d'un tronc d'arbre. Si cet instrument est répandu dans toute l'Afrique et médiatisé à travers le monde, il est important de préciser que traditionnellement on le retrouvait davantage chez les *maninka* et les soso dans les régions du Mali et de la Guinée.

Il est important de préciser aussi que le *jembe* est moins joué par les griots. Et qu'il n'a eu de l'essor qu'avec les studios d'enregistrement de la musique mandingue ouverts un peu partout dans le monde. Mais chez les Maninka, l'usage de la musique est l'attribut le plus caractéristique des griots ; et s'il en est un qui soit essentiel pour communiquer dans leur communauté, c'est la parole car parler est un art qui s'apprend. Après l'éducation dans le milieu familial, et chez le *Belentigui,* la formation peut se prolonger dans les écoles de tradition orale qui font autorité en la matière. Nous allons présenter les plus importantes, et, décrire le fonctionnement de leur enseignement. Dans la foulée, nous essayerons d'actualiser le répertoire établi (qui ne semble pas refléter la réalité en certains endroits) par les chercheurs Cissé & Kamissoko (2000)[383].

[383] Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, op.cit.

5.5. Les écoles d'apprentissage de l'art oratoire au Manden

Depuis l'avènement de la *jeliya* à travers l'ancêtre des griots, l'art oratoire est devenu une discipline rigoureuse qui s'enseigne dans les milieux des griots attitrés. Dans le prolongement de cette disposition ancestrale, en parlant d'école de tradition orale, nous pensons aux lieux consacrés pour l'apprentissage et la productivité intense de l'oralité dans l'Ouest africain. En général, chez le Maninka, la parole ou *kuma* a une grande valeur morale et revêt un caractère sacré. Seydou Camara (1986) ajoute que c'est un instrument qu'il faut savoir utiliser car il peut agir dans le sens du bien ou dans le sens du mal sur les esprits. «*Nyama bè kuma la* », disent souvent les Maninka, expression qui signifie que la parole est douée de puissance ou de forces maléfiques. Selon Seydou Camara (1986 : 20) [384]

> *Au Manden, tout le monde n'a pas le droit de dire ce qu'il veut, n'importe où et n'importe quand. La parole est l'objet d'une certaine réglementation car elle est dangereuse pour celui ou celle qui ne sait pas s'en servir. Kuma kè gwèlen (la parole est difficile) disent les Mandenka qui soulignent encore en même temps son ambiguïté par la formule suivante : « Kuma man di, kuma baliya fana man di »' (la parole n'est pas agréable et le silence ne l'est davantage.*

Si chaque personne ne peut pas dire ce qu'elle veut n'importe où et à n'importe quel moment, cela montre que parler est régi par des normes de tempérance et exige alors un apprentissage assidu. Même après cet apprentissage, subsistent quelques difficultés dans la prise de parole publique, laquelle nécessite d'observer la prudence et la mesure. Cette sagesse mandingue voudrait que l'on parle peu en sachant ce qu'il faut dire. Cela pose bien évidemment la question de la sélection des séquences des paroles à dire et celles qu'il faut taire. Les lieux qui permettent d'acquérir ces connaissances sont les écoles de tradition orale où a lieu

[384] Seydou Camara, op.cit.

la transmission des savoirs endogènes. En ces espaces le griot apprend à parfaire son « art du verbe », expression que nous empruntons à Jean Dérive (2012)[385]. Certains auteurs comme Djibril Tamsir Niane (1960)[386], Cissé & Kamissoko(2000)[387], ont fait un inventaire et ont bâti un répertoire des écoles de tradition orale. Dans l'avant-propos de son ouvrage Djibril Tamsir Niane (1960) mentionne :

> *En général dans chaque village du Vieux Manding il y a une famille de griot traditionaliste qui détient la tradition historique et l'enseigne ; plus généralement on trouve un village de traditionalistes par province, ainsi: Fadama pour le Hamana (Kouroussa Guinée), Djéla (Dioma, Siguiri), Keyla (Soudan - actuel Mali), etc*...(Avant-propos)

Il existe selon lui, dans chaque village, une famille de griot traditionnaliste gardien de la tradition historique. Bien plus, dans chaque province, se trouve un village de traditionnaliste. Ici, on dénombre trois écoles qui sont localisées à Fadama, Djéla en République de Guinée, et Keyla en République du Mali. Dans son adresse de remerciement, le griot-orateur, Karamo Adama Diabaté, énumère des écoles de tradition orale mandingue dans l'ordre suivant :

> *Ka a damina*
> *Kɛnɛ Manden ɲagasola ma,*
> *Ka wa Krina,*
> *Ka wa Kita,*
> *Ka wa Kela,*
> *Ka na alaban Fadama ma.*
>
> A commencer par
> Kende Manden Niagassola.
> Suit Kirina
> Suit Kita
> Suit également Kela
> Pour terminer par Fadama

[385] Jean Derive, *L'art du verbe dans l'oralité africaine*, Paris l'Harmattan, 2012.
[386] Djibril Tamsir Niane, op.cit..
[387] Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, op.cit..

Ainsi, les cinq écoles les plus représentatives sont déclinées par le griot : Niagassola, Krina, Kita, Kela, et Fadama. Quant à Cissé & Kamissoko (2000 :388), ils dressent un répertoire des centres d'enseignement de l'art oratoire que nous présentons dans le tableau suivant :

Tableau 3 Centres d'enseignement de l'art oratoire au Manden

Localité	**Kafou (province)**	**Principaux clans**	**observations**
Boudofo (banlieue de Kita)	Kita (Mali)	Kouyâté, oumano Tounkara, Djabâté	Culte du vestibule et du Kia koulou « Mont de Kita »
Dialakoro (cercle de Siguiri)	Koulibalibougou (Guinée)	Kamissoko	Griots originaires de Krina
Djoliba – Koto (Cercle de Kouroussa)	Hamana (Guinée)	Kouyâté	Griots des Massalens
Hamada ou Famada (Cercle de Kouroussa)	Hamana (Guinée)	Condé	Koné devenus griots
Kayes	Khâsso (Mali)	Sâko, Sissoko, Djabâté	Griots des « Peuls » Khâssonkés
Kéla (cercle de Kangaba)	Minidjan (Mali)	Djabâté, Kamissoko, Kouyâté	Célébration *massa djiguin* et cérémonies septennales du sanctuaire *Kama blon*
Kita	Kita (Mali)	Tounkara, Kouyâté, Soumano et Djabâté	Culte du vestibule et du *Kita-koulou* « Mont de Kita »
Komakara (Région de Narena)	Kanibala (Mali)	Kouyâté et Djabâté	Griots des Monts mandingues
Krina			Prêtres Dèrèba ; culte

(cercle de Bamako)	Badougou Djoliba (Mali)	Kamissoko	de *Krina-kono* « oiseau de krina » ; comput du temps
Lèba	Falama (Guinée)	Djabâté et Kouyâté	Spécialistes de l'histoire du Bouré et des Magassouba
Narena (Région de Narena)	Narena (Mali)	Djabâté et forgerons Kanté	Histoire de Na-koma Djan et de sa lignée
Niagassola (cercle de Siguiri)	Bagama(Guinée)	Kouyâté et Djabâté	Balafon sacré du Sosso
Bamako	Capitale du Mali	Tous les clans Nyamakala	De nombreux grands maîtres et *nwâra* dont plusieurs femmes

En observant les différentes écoles figurant dans ce tableau, on constate qu'il présente quelques lacunes. En effet, les auteurs créent une confusion dans les noms des localités. C'est ainsi que Fadama est Hamada ou Famada qui n'existe pas à notre avis comme école de tradition orale en Guinée. Toutefois, ce travail fournit une base sur laquelle nous nous appuyons pour présenter la liste nominative des écoles de tradition orale dans le tableau suivant :

Tableau 4 : Ecoles de tradition orale par pays et par localité

N°	Pays	Localité
1	Guinée	Fadama
		Djélibakoro
		Niagassola
		Bourenfè
		Djalakoro
2	Mali	Boudofo
		Kayes
		Kita

		Komakara
		Krina
		Narena
		Kela
		Bamako

Pour acquérir ou compléter son savoir et surtout pour prétendre jouer un rôle de premier plan dans la profession de parolier au Manden, il importe de séjourner au moins dans l'une de ces écoles. Cependant, il existe aussi au Manden des griots qui ont fait leurs preuves après avoir effectué de brefs séjours dans ces écoles pour davantage s'enrichir ou au mieux se perfectionner. Ainsi, on comprend que, pour bien assumer la *jeliya*, le griot se soumet-il à une formation dont la durée dépend, dans bien de cas d'une vocation. Cette tendance n'occulte pas le respect des dispositions institutionnelles homologuées par les écoles.

Dans la pratique, sans chercher à les placer à l'intérieur d'un canon didactique formel aux soubassements théoriques scientifiques élaborés et établies une fois pour toute, nous allons essayer de décrire les techniques d'enseignement, et les outils auxquels a recours le griot ; des éléments qui varient en fonction des règles spécifiques propres à chaque centre d'enseignement, de conservation et de transmission de la tradition. De nombreux chercheurs comme Sory Camara (1992)[388], Traoré (2000)[389], Jansen (2001)[390] ont évoqué dans leurs travaux la formation des griots sans donner plus de détails. Toutefois, en nous référant à ces travaux, nous décrirons les processus de la formation dans les principales écoles de tradition orale.

[388] Sory Camara, op.cit.
[389] [389] Karim Traoré, op.cit..
[390] Jan Jansen, *Epopée, histoire, société. Le cas de Soundjata, Mali et Guinée*. Paris, Karthala. 2001.

5.5.1. L'enseignement à l'école de Niagassola

A propos de cette école, Namankounba Kouyaté (2001)[391] déclare que l'enseignement qui y est dispensé se fait de façon graduelle, et s'appuie sur l'expérience vécue. Ses principes sont la répétition, la récitation, l'enregistrement par tranche des récits historiques afin de faciliter leur mémorisation, et l'affinement de l'acoustique par le travail de la voix. Selon l'auteur (1970 : 29) [392] :

> *La transmission séculaire de la tradition de bouche à oreille fait ainsi l'objet d'une organisation systématique. Fondé sur un exercice intense de la mémoire et une pratique instrumentale rigoureusement calquée sur le modèle du maître, cet enseignement vise à donner à l'élève les éléments de la tradition tels qu'ils ont été conservés afin de lui permettre d'assurer la continuité historique de la société. Toutes les précautions sont prises pour atteindre ce but. En effet, l'enseignement ne se limite pas à la récitation des listes généalogiques, il se complète nécessairement par la pratique méthodique de l'instrument de musique ancestral.*

A Niagassola l'enseignement s'opère en vue de développer deux compétences : la maîtrise de l'art oratoire et celle d'un instrument de musique qui s'impose comme une nécessité. Ainsi la connaissance de l'histoire, de l'art de la parole et l'aptitude à jouer méthodiquement de l'instrument ancestral qui est le balafon, constituent en soi les compétences fondamentales que l'apprenant acquiert. Cela montre qu'à Dokala, dans le clan des griots de Niagassola, l'assimilation de la pédagogie du Soso Bala est de rigueur. Celle-ci est en partie basée sur la connaissance des airs musicaux qui accompagnent les différentes parties de l'histoire du Manden.

---

[391] Namannkoumba Kouyaté, op.cit.

[392] Namankoumba Kouyaté, *Recherche sur la tradition orale au Mali (pays Manding),* Alger, Décembre 1970, p. 29.

La relation étroite entre la parole, véhicule de la tradition orale mémorialiste et la pratique instrumentale, qui en est l'expression, constitue le principe de base de cette pédagogie de transmission culturelle reposant sur la trilogie *foli-donkili-kuma*, c'est-à-dire la musique, le chant et la parole (récit historique). Ainsi, l'enseignement du griot est-il fondé sur un exercice intense de la mémoire et un affinement quasi-spécialisé de l'oreille. Mémoire et fidélité musicales fonctionnent alors dans un rapport de complémentarité, l'une fixant les récits historiques, l'autre s'attachant à conserver soigneusement la mélodie du chant que constitue l'armature de l'histoire. C'est la mémoire auditive qui permet de conserver les hymnes chantées et la musique instrumentale qui s'y adapte. Il s'agit en effet d'une reproduction rigoureuse des sons, c'est-à-dire d'une véritable copie. Toute négligence de la part d'un disciple au cours de la phase d'exercice d'apprentissage de la musique vocale et instrumentale est sévèrement punie, car la musique du balafon ne doit pas être altérée ou souffrir d'une imperfection. Eu égard au fait que la mélodie véhicule l'histoire de la famille, du clan, de la province, du royaume ou de l'empire, elle acquiert ainsi un contenu symbolique. Seule la pratique instrumentale dont le *Soso bala*, référence principale, permet d'accéder au contenu symbolique de l'hymne héroïque au moyen-âge.

Dans l'imaginaire, on attribue à la parole ou au langage historique une dimension mythique voire un pouvoir de création. Pour en avoir la science, il faut être initié préalablement car un usage abusif et incontrôlé de la parole peut avoir des incidences rétroactives sur son auteur. Comme l'enseigne la tradition, « *Kuma ye mökö damuna Mande* », ce qui signifie que « la parole mange l'homme au Manden ». En d'autres termes, si la parole a un pouvoir de création, elle a également un pouvoir de destruction. C'est pourquoi, l'école de Niagassola fait de l'apprentissage de la parole l'une de ses principales priorités.

Karamo Adama Diabaté, qui a déclamé la version orale, sous-corpus de notre travail de thèse, est l'un des nombreux disciples de l'école de Niagassola (dans le Dioma) dont les ramifications se trouvent à Djélibakoro et à Bourenfè en Guinée.

5.5.2. L'enseignement à l'école de Fadama

Selon la tradition de Fadama en République de Guinée, la durée de la formation d'un disciple est indéterminée. En effet, le cycle qui peut s'étendre sur des décennies, selon le désir de l'apprenant est sanctionné par une sorte de « soutenance » pour vérifier la pertinence de la mémorisation des savoirs reçus. Pour cela, le candidat doit publiquement développer un thème sous la supervision des anciens. La réussite à l'épreuve confère le grade de *maître de la parole ou Belentigui* que par modestie les candidats déclinent. Le sacre au grade de *Beléntigui* est accompagné des attributs symboliques tels le turban et la lance. Les critères d'évaluation qui permettent d'accéder à cette hiérarchie se résument en quatre points essentiels :

- la fidélité à la vérité historique ;
- le respect de l'ordre chronologique (la succession des faits dans la narration) ;
- la qualité du message (esthétique poétique) ;
- la capacité à maintenir le public en haleine durant des heures d'affilée.

Cette école se veut le carrefour de perfectionnement des jeunes griots qui se sont exercés dès leur tendre enfance à l'art de parler. Toute l'attention est accordée à la formation des jeunes. Tous les moyens sont mobilisés à cet effet pour le développement de leur mémoire. Selon Camara Laye (1978 : 31) [393] « *Pour développer leur mémoire, on préparait à cet effet, des sauces apprêtées avec « l'intelligence du bœuf » qu'ils consommaient avec une eau bénite extraite du coran* ».

Cette pratique place le développement de la mémoire au centre de la formation au métier de parolier. Pour faciliter l'assimilation, le *karanden* ou l'élève est soumis à la consommation de la mixture produite qui se compose d'une sauce et de l'eau bénite. Sous la direction du *Belentigui*, l'élève-griot amplifie la méthode d'apprentissage par la répétition et la récitation. Travaillant sur des pratiques similaires chez d'autres peuples, qui se fondent sur la répétition,

[393] Camara Laye, op.cit., p.31.

Milman Parry met au jour le « *style formulaire* » qu'il conceptualise. En effet, l'auteur définit la formule comme « *un groupe de mots qui est employé régulièrement dans les mêmes conditions pour exprimer une idée donnée essentielle* » (Bornand 2005 : 21) [394]. De ce point de vue, le style formulaire apparaît comme un outil qui facilite l'apprentissage dans la mesure où l'apprenant dispose :

> *De tout un ensemble de syntagmes formulaires (épithètes mais aussi métaphores fixes) et de schémas thématiques (récurrence des mêmes thèmes construits selon des séquences identiques) lui simplifiant la création in vivo, vers par vers, de son poème (non pas dans sa substance thématique, toujours donnée d'avance, mais dans sa forme poétique concrète*) *(*Ducrot & Shaeffer 1995 : 508)[395]

On observe que des dispositions d'apprentissage mises en œuvre à Fadama sont différentes de celles qui sont en vigueur à Niagassola. Ainsi, chaque école exerce-t-elle son enseignement dans une autonomie totale d'autant plus que les méthodes ne s'inscrivent pas dans une direction commune. Cela est dû en grande partie au fait que cette éducation traditionnelle reproduit une routine. Enfin, il est important de préciser que Babou Condé qui a déclamé Le *Maître de la Parole,* version enregistrée par Camara Laye, est un représentant de l'école de Fadama.

5.5.3. L'enseignement dans les écoles de Kela et de Kita

Kela, qui se situe dans le Manden « *septentrional* » près de Kangaba, est l'un des prestigieux lieux de conservation et de transmission de la tradition orale par le clan des Diabaté. Quant à Kita, est une ville qui se situe à proximité de Niagassola. L'histoire orale, surtout celle qui se rapporte à la fondation de l'Empire du Mali, n'y est évoquée qu'à certaines occasions : intronisation et levée de deuil d'un *Belentigui*. En effet, certaines cérémonies sont désormais

[394] Milman Parry, *L'épithète traditionnelle chez Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, cité par Sandra Bornand, op.cit, p.21.
[395] Oswald Ducrot, Jean Marie-Shaeffer, *Nouveau dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Edition du Seuil, 1995, p.508.

sécularisées comme : l'ouverture de la case sacrée de Kangaba, ou les funérailles de dignitaires. Ces moments de célébration de l'histoire du Manden rappellent « *les circonstances rituelles* » et « *les circonstances cérémonielles* » décrites par Derive (2008 : 57)[396] qui propose la typologie des cérémonies chez les Dioula de Kong (Côte d'Ivoire). Ailleurs, Christiane Seydou (1988 : 7-22)[397] explique le déroulement de la transmission de la tradition orale dans un cadre restreint en ces termes :

> *Tant à Kela qu'à Krina, la transmission de cette tradition orale est liée à des rituels et associée à des cultes. Près de Kela, à Kangaba, un sanctuaire abrite reliques et autels ancestraux et, tous les sept ans, la réfection de la toiture de ce sanctuaire donne lieu à un rituel rassemblant les griots les plus confirmés, qui participent aux séances restreintes de récitation évoquées plus haut, mais viennent aussi y rappeler l'origine du Mandé, réciter la généalogie de ses clans et déclamer la geste de Soundiata : c'est aussi l'occasion, pour les jeunes griots présents de passer une sorte d'examen de contrôle de leurs connaissances.*

L'auteure évoque les rituels au cours desquels la geste de Soundjata est déclamée. Ces cérémonies vont de pair avec les évaluations des enseignements/ apprentissages. Ce complément d'informations met au jour les cérémonies rituelles déjà connues et précédemment présentées. En ce qui concerne la formation à l'école de Kita et de Kela, elle se fait selon des cycles mettant en œuvre des méthodes mnémotechniques qui privilégient la répétition et la récitation. Cette dernière s'opère grâce à l'assimilation de formules qui facilitent la mémorisation. La version orale de Karamo Adama Diabaté fournit des indices qui peuvent servir d'exemples de formules dont peut se servir un apprenant soucieux de maîtriser un long texte comme celui de l'épopée mandingue.

Les écoles de Kela et de Kita mettent l'accent sur la déclamation des *fasa~~s~~* au Manden. Pour le faire, Diabaté (1975) distingue des autres écoles à cet effet par deux techniques : la technique des griots de Kela et celle des griots de Kita.

---

[396] Jean Derive cité par Baumgardt Ursula, « La performance » in Baumgardt Ursula & Derive Jean, *Littératures orales africaines, Perspectives théoriques et méthodologiques,* Karthala, 2008, p.57.

[397] Christiane Seydou, op.cit. pp. 7-22.

Selon Diabaté (1973)[398], la technique de Kela consiste en une récitation rapide d'une devise musicale, litanie jouée avec le *ngoni*, le tout soutenu par un choeur de femmes griottes. C'est une combinaison qui fonctionne sur la base d'une alternance entre devise musicale, récitant, et chœur de femmes. Le récitant indique les contretemps à respecter, tandis que la technique des griots de Kita est bâtie autour de la récitation du *fasa* qui s'effectue par groupes de strophes alternant avec l'invention de l'instrumentaliste à qui le récitant fait signe à intervalles réguliers pour baisser le son en vue de lui permettre de revenir au texte.

Le chœur de femmes griottes ne figure pas dans cette technique. En revanche, à sa place, on retrouve une griotte qui intervient par moments pour faire l'éloge du récitant, exhortant celui-ci à mieux déclamer le *fasa*, ce qui donne un cycle de partition formé d'une devise musicale, d'un récitant et d'une griotte incitatrice. Cette technique oratoire atteste de la créativité du griot qui combine dans une harmonie totale deux formes oratoires. Kele Monzon qui a déclamé *l'aigle et l'épervier* ou *la geste de Sunjata* de Massa Makan Diabaté utilise la combinaison de voix multiples comme technique déclamatoire de l'épopée.

5.5.4 L'enseignement à l'Ecole de Krina

Selon Wa Kamissoko (2000), le griot et collaborateur de Youssouf Tata Cissé indique qu'à Krina la parole est enseignée par son père notamment dans la brousse. Cette technique d'enseignement repose aussi sur la répétition et la récitation. Pour les disciples du centre de Krina, la parole est dite à deux occasions : la célébration d'une grande fête et la sollicitation des faveurs d'un *jatigui*. Tout comme dans les autres écoles, Christiane Seydou observe qu'*A « Krina, où est célébré annuellement le culte de l'oiseau mythique qui annonça la défaite de Soumangourou, a lieu, tous les soixante ans, la « fête des prêtres » au cours de laquelle les griots déclament tous leurs récits »*. (1988 : 7-22)[399]

[398] Massa Makan Diabaté, op.cit.
[399] Christiane Seydou, op.cit.,pp. 7-22.

Au cours de ces occasions, il n'y a « *qu'une partie de la parole qui est dite*[400] ». Puisqu'on ne peut pas tout dire, il est constamment recommandé aux jeunes griots de ne jamais perdre de vue qu'à chaque prise de parole, ils engagent en même temps la réputation du centre dans lequel ils ont suivi leur formation, ainsi que le prestige de leur maître. Aussi, sont-ils tenus par une sorte de pacte qui les met en demeure de défendre l'honneur de leur école, ce qui représente en même temps un gage de sa crédibilité. C'est pourquoi lorsque le jeune griot se propose de persuader l'auditoire du caractère incontestable de son savoir, il n'hésite jamais à faire référence à son lieu de formation ou à son maître qu'il-présente en guise de garantie**.** L'école de Krina doit en partie sa renommée internationale aux travaux de Wa Kamissoko et Youssouf Tata Cissé intitulé : *la Grande geste du Mali.*

5.5.5. Des enseignements pour d'autres catégories de griots

Si les écoles sont des passages obligés pour les griots professionnels, il faut faire remarquer qu'en dépit de cette importance, il existe une catégorie de griots qui ne passent pas par un centre pour être investi dans leur rôle et se faire de la notoriété. Il leur suffit de suivre la formation chez un maître (dans la famille de celui-ci), pendant une certaine période, et avoir la reconnaissance de la corporation à la quelle ils appartiennent, en démontrant leur talent. Cela soulève la question de l'existence d'autres branches de griots. En effet, en plus du griot mandingue, il existe deux autres types de personnages similaires qui évoluent, en ayant pour champ d'exercice les récits liés aux travaux agricoles et à la chasse : les *sɛnɛ jeli* et les *sɛrɛwa*. Camara (1992 : 177-178)[401] les présente de la manière suivante : « *[…] on peut dire que chaque état ou profession a ses griots : il y a des griots de chasseurs, dòsòjéli, qui relatent les exploits cynégétiques de leurs hôtes jéti. Il y a des griots qui suivent les jeunes gens lors des travaux collectifs de champ : ce sont les sènè jéli. […]* »

[400] Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, op.cit., p.315.
[401] Sory Camara, op.cit., p.177-178.

Généralement, les *sɛnɛ jeli* ne sont pas de griots de souche ou du moins de naissance. Ils sont, souvent, des membres des familles de nobles, qui ont embrassé par amour, le métier de griot. Ce sont des groupes d'artistes traditionnels spécialisés dans l'exhortation des vertus de la terre, et dans celle des cultivateurs afin que ceux-ci, comprennent la nécessité de développer l'agriculture. Ils participent aux travaux champêtres en jouant du *bolon* aux pas des jeunes cultivateurs qu'ils couvrent d'éloges de leur poésie (conditionnant ainsi l'ardeur au travail). Pour exciter les paysans aux labours, les *sɛnɛ jeli* chantent les *konkoba* c'est-à-dire les héros de la terre.

Tout comme les premiers, les *sɛrɛwa*, sont des panégyristes rattachés à la communauté des chasseurs en étant eux-mêmes de ce corps de métier. A ce titre, la chasse et la brousse n'ont aucun secret pour le *sɛrɛwa*. Ce dernier déclame les récits qui traitent des exploits cynégétiques, ceux qui ont trait aux mœurs des fauves, aux prouesses de sa confrérie ou de sa corporation. Toutefois, il peut souvent chanter, et raconter en même temps leurs expériences des hommes et des choses. En outre, même s'il n'est pas en réalité détenteur privilégié et autorisé de la tradition historique, il atteste de son utilité par son apport dans la mise à disposition de quelques données sociologiques complémentaires (sur le monde des chasseurs).

5.5.6. Quelques remarques sur les écoles et leurs techniques d'apprentissage

Les écoles de tradition orale sont des espaces importants dans la transmission et la construction du parolier mandingue. On observe que la transmission dont il est question se fait selon diverses méthodes allant de l'enseignement systématique (apprentissage auprès d'un maître), à la participation des élèves aux différentes activités culturelles qui réservent une place de choix au savoir-faire. Les techniques consistent à combiner à la fois, et principalement, la répétition et la récitation. Dans ce cadre, les outils sur lesquels s'appuient les griots sont légions : l'application du « *style formulaire* », la mise en avant des généalogies et l'accompagnement musical. Les types d'instruments musicaux

utilisés ne sont pas toujours les mêmes (le balafon pour Niagassola et le *n'goni* pour Kita et Kela). Les différentes écoles accordent une priorité à l'affinement de l'exercice langagier de l'apprenant, qui est investi désormais du rôle de défenseur de la famille, du maître et de l'école. Ce dispositif contribue à susciter une variation dans les mises en scène du griot en vue de répondre aux différentes sollicitations.

Par-delà les genres et les techniques quasi-conventionnelles que les écoles ont en commun, on remarque l'usage de procédés mnémotechniques rodés qui permet à la communauté de veiller à la restitution de l'intégrité du récit des faits tels que ceux-ci ont été enregistrés par la tradition et transmis par mémorisation. On relève, par exemple, que pour accéder au titre de *Belentigui* à Fadama, les élèves doivent remplir les critères définis par un jury qui veille à la récitation du « texte original » tel qu'il leur a été enseigné. A ce niveau, s'ébauche une particularité. En effet, pour assurer une meilleure assimilation des textes oraux, et contrairement aux autres, la même école de Fadama utilise des moyens qui sont susceptibles de développer l'intelligence des apprenants. Cette mesure n'implique pas que les récits ou les généalogies appris sont pour autant à l'abri de tout risque d'altération ou de falsification au moment de la performance du griot. Ainsi, s'agissant de la tradition qui serait, dit-on, sans cesse reconduite par reprise, il est important de préciser qu'elle n'est pas univoque, encore moins figée. La variabilité étant une caractéristique fondamentale de toute performance orale, elle affecte même les textes écrits dont l'authenticité n'est garantie que par le seul fait qu'ils sont fixés car « *en dépit des régularités observables, la variation caractérise toute réalisation textuelle »* (Adam & Heidmann 2005: 17)[402].

L'écriture est susceptible elle aussi de receler des versions différentes, d'un même récit relatif aux mêmes événements. Par exemple, le récit du griot Wa Kamissoko de Krina, transcrit par Youssouf Tata Cissé, se rapportant à la fondation de l'Empire du Mali (la grande geste du Mali) apporte un autre éclairage sur les circonstances qui président à cette naissance. Les connaissances qu'on en avait jusqu'alors relevaient d'une autre version tout aussi ancienne. Dans

[402] Jean- Michel Adam & Ute Heidmann, op.cit., p.17.

ce cadre la récente publication de Diakité (2009)[403] réactualise encore ces savoirs enfouis dans la mémoire collective.

A partir des enseignements recueillis dans les écoles de tradition orale, et en suivant le fil de la composition du griot en tant que représentant de la famille (assurant la continuité de la *jeliya* ou profession du griot) et du maître, on observe que des pressions psychologiques et morales extérieures antérieures à la déclamation, s'exercent constamment sur lui et l'amènent, bon gré, malgré à opérer une variation des récits.

Le *jeliya* est avant tout héréditaire, comme nous l'avons indiqué précédemment. Toutefois, il est important d'ajouter que le statut social lié aux patronymes de griots peut changer d'une région à une autre. C'est dans ce contexte, qu'on peut repérer les Diawara de Kela, qui font remonter leur origine au *Kingi* (chez les Soninke au Mali), comme faisant partie du groupe des griots authentiques mandingues « *parce que détenant des éléments importants du grand patrimoine culturel du Manden, à savoir les reliques remontant au XIIIe siècle* » Camara (1986 : 30)[404]. De même, à Fadama, dans Kouroussa (en Guinée), on rencontre des Condés griots. Le *Belentigui* Fadama Babou dont le récit sur Soundjata a été transcrit par Camara Laye dans sa version *Le Maître de la Parole*, est de la lignée de ces Condé. Outre l'enseignement doctrinaire qui se situe dans le prolongement de leur éducation, les griots sont constamment sous l'influence de forces psycho-sociales au moment de la déclamation de l'épopée. Ainsi, sont-ils confrontés à un certain nombre de problèmes avant d'entonner leur travail de mémoire et de tissage de la voix.

[403] Drissa Diakité, op.cit.
[404] Seydou Camara, op.cit., p.30.

5.6. En amont de la performance du griot mandingue

En tant que produit de la famille, de l'école et surtout du maître, le griot apparaît sous le jour d'un compétiteur face aux autres membres de sa corporation. C'est pourquoi, il est constamment dominé par le désir d'enrichir son répertoire de l'histoire dont il n'est pourtant pas le seul artisan, car « *toute œuvre orale est une tension qui articule le passé, le présent et l'avenir, ce qui en fait un organisme vivant perpétuellement en devenir. Le griot n'est pas simplement un récitant, mais son œuvre porte les marques d'un travail intense de créativité* ». (Barry 2011 : 12)[405]

En effet, en articulant les trois moments, précédemment mentionnés dans son travail, l'histoire du Manden que le griot raconte pour en faire une épopée ne peut échapper à la variabilité. Dans le cadre de cette variabilité, nous allons examiner maintenant, les forces qui agissent sur le griot et prédisposent celui-ci à varier le récit dont il est l'auteur.

5.6.1. Le *fasiya* dans l'axe de la construction de l'épopée mandingue

L'éducation du griot commence au sein de la famille où le *jamu* du griot est un héritage qui se pratique de père en fils. Ainsi, prolonge-t-il le repère de la famille. Se situant dans ce prolongement, le griot travaille pour mériter sa descendance car comme le disent les Maninka : *ali ni i tɛ se fa kɛ kɔrɔ i y e a koron koron i kɔ* qui signifie que « si tu ne peux pas prendre l'héritage de ton père, il faut le traîner derrière toi ». D'où l'importance pour chaque membre de la famille de se prévaloir du *jamu* commun, du titre de digne représentant de son ancêtre et d'en assumer avec rigueur la continuité. L'effectivité de cette tâche

[405] Alpha Ousmane Barry, op.cit., p.12.

n'est mesurable que lorsque l'héritier pose des actes qui attestent qu'il incarne la mémoire de ses ancêtres. Au-delà de ce repère, au Manden, la réalisation de l'individu se fait sous son *tɔgɔ* c'est-à-dire son nom personnel. Le griot ne dérogeant pas à la règle, il ne fait que reprendre le flambeau en son nom, en essayant d'être le meilleur communicant dont « sa race » peut être digne. Ainsi, en essayant de concilier son *tɔgɔ* et son *jamu,* le griot mandingue qui déclame une épopée en public, se propose de transmettre idéalement le discours tel qu'il a reçu de ses parents et de ses maîtres. Mais cet acte ne peut s'accomplir réellement malgré une réelle réappropriation du texte oral.

En effet, pour comprendre la nature de la relation qui se tisse entre l'artiste et son public, il semble intéressant de voir dans l'oralité autre chose que le seul ensemble de techniques narratives et rhétoriques que l'artiste utiliserait délibérément dans le but de produire divers effets. Comme le souligne Chérif Kéita (1995 : 9)[406] : « *L'oralité africaine est une réalité complexe qui englobe, entre autres éléments, la langue, la religion, la spiritualité et les institutions particulières d'une société donnée. Elle est cet environnement global qui conditionne […] la pensée et le comportement de l'artiste oral* ».

Ce qui suppose pour toute étude de l'oralité africaine, qu'il importe de prendre en compte la langue, la religion, la spiritualité et les institutions consacrées porteuses des valeurs des sociétés traditionnelles. Chez le griot mandingue, toute performance orale est marquée par deux forces socio-psychologiques : le *fasiya* et le *fadenya*.

Le *fasiya* peut être défini comme la part de l'héritage social que tout individu reçoit à sa naissance. Chez l'artiste, par exemple, il détermine l'attachement aux modèles en vigueur dans la société. Pour Chérif Kéita (1995 : 9)[407], il s'agit d'avantage d'une « *force centripète dans la mesure où elle mobilise l'artiste à œuvrer dans le sens de la continuation d'une tradition en suivant, grosso modo, les canons incarnés par le père et la lignée paternelle* ». C'est donc l'axe de l'apprentissage et de l'exercice de cette responsabilité consistant à perpétuer la tradition familiale héritée de son père, incarnée par le *jamu* ou le patronyme

[406] Cheick M. Chérif Keîta, *Massa Makan Diabaté, Un griot mandingue à la rencontre de l'écriture*, Paris, l'Harmattan, 1995, p.9.
[407] Ibid., p.9.

familial, dans une société où « *la spécialisation des tâches prend sa source dans les principes fondamentaux de la vie matérielle et spirituelle* » (Chérif Keita 1995 : 10)[408].

Le *fasiya,* qui est antérieur à la déclamation, habite l'artiste et agit sur lui au moment de la performance. Il constitue la première force qui traverse le griot, et à laquelle celui-ci est confronté. Ses traces sont visibles, par exemple, au début de deux prises de paroles de deux griots-orateurs dont les versions font partie de notre corpus. Dans Djibril Tamsir Niane (1960), Djeli Mamadou Kouyaté à travers une auto présentation fait référence à son père dans l'extrait suivant : « *[…] C'est moi Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli Kedian Kouyaté, maître dans l'art de parler […] Je tiens ma science de mon père Djeli Kedian qui la tient aussi de son père ».* (Avant propos)

L'exercice de la profession de griot apparaît ainsi comme un héritage transmis de père en fils à travers lequel se manifeste le *fasiya.* De la même manière, Kele Monzon dans Diabaté (1975) se souvient de son ancêtre dans son esquisse généalogique :

> *Le second fils de Bolin Jigi de la famille Tubaka.*
> *Bolin Jigi est né de Kele Monson.*
> *Kele Monson est né de Jeli Madiba.*
> *Jeli Madi est né de Boyon Masi.*
> *Ce Boyon Masi est né de Jeli bugu à Bakama.* [409]
> *Jeli Bugu est né de Kalajan Sangoyi.*
> *Ce Kalajan Sangoyi,*
> *A chassé avec Sunjata au Mande* (1975 : 11)[410]

Le rattachement de l'image du griot à son père, à son grand père et à son ancêtre témoigne de la prégnance du *fasiya* dans l'art de la perpétuation de la notoriété ou de l'image positive que s'est forgée sa famille par le biais du *jamu.* Ainsi, le *fasiya* impose-t-il à l'enfant de s'attacher à son *Jamu,* alors que le *fadenya* que nous décrivons maintenant, et qui relève du même principe socioculturel, l'amène à rivaliser avec les exploits de ses ancêtres, à se distinguer des autres par son *tɔgɔ*.

---

[408] Cheick M. Cherif Keïta, op.cit. p.10.
[409] Bakama village du cercle de Kita.
[410] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.11.

5.6.2. L'emprise du *fadenya* sur la performance orale du griot mandingue

Le *fadenya* a fait l'objet de plusieurs réflexions. En tant que forme de transmission de l'image de la famille, il rappelle les travaux de Svenbro (1988)[411] sur la « *génésis* » (descendance) et le « *kléos* » (renom). Le nom est une marque importante de la nature humaine. Selon Svenbro (1988), la première écriture en Grèce ancienne est inéluctablement celle du nom propre. Elle est consacrée par le travail du scripteur qui appose sur chaque objet des noms qui continueront à être prononcés chaque fois qu'on le touche. « *Le nom propre fonctionne dans le cadre de la procréation, de la génésis* » (p.75)[412]. Et pour les Grecs, les humains ont deux manières d'accéder à l'immortalité : la génération (*génésis*) ou descendance et le renom (*kléos*). Par son nom, le jeune griot mandingue, dans son rôle de digne descendant de l'ancêtre, est fier d'assurer l'immortalité de la famille (le *fasiya*). Par sa renommée, il assure également sa propre immortalité. Ce sont deux faces auxquelles tout griot accorde de l'importance. Ce qui amène à conclure que la défense de la « *génésis* » et du « *kléos* » qui apparait comme une préoccupation du griot participe du maintien de la vigueur et de la vitalité du *fadenya*. Nous reviendrons sur d'autres aspects soulevés par Svenbro, notamment ceux qui touchent aux épithètes dans les chapitres ultérieurs.

Se situant, à notre avis, dans le prolongement des travaux de Svenbro, Clerget & al (1990)[413] font un débat autour du nom et de la nomination qu'ils abordent dans la multiplicité des ses facettes. Les auteurs déclinent les modalités, les règles, les usages et les rites propres à chaque culture selon lesquels le nom se donne. Ainsi Clerget & al (1990) reprennent et affinent la théorie de Svenbro. Les deux façons (déclinées ci-dessus) d'acquérir l'immortalité sont combinées. Il est évident que que c'est la *génesis* qui rend possible l'immortalité par le *kléos.* Sans génération, il n'y a pas de *kléos.* Si le nom apparaît essentiellement attaché au

[411] Jesper Svenbro, *Phrasikléia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, Editions la Découverte, 1988.
[412] Jesper Svenbro,ibid, p.75.
[413] Joël Clerget & al (dir.), *Le nom et la nomination*, Paris, Editions Erès, 1990.

culte des morts et des ancêtres, il est avant tout la marque de l'existence sur terre. Toutes les options de nominations existent. Comme le remarque Clerget & al (1990:20)[414] : « *il peut y avoir un nom spécial pour celui qui nait après des événements particuliers* ». Cela se vérifie dans de nombreuses cultures africaines notamment celle du Manden (par exemple *sununkun* qui veut dire ordure est donné comme nom après plusieurs décès de bébé chez une même femme). L'attribution de nom court sur l'axe généalogique pour consacrer la singularité du sujet nominé et lutter contre une possible fracture dans la continuité. Toutes ces considérations s'attachent à démontrer l'importance du nom. A chaque prise de parole, le jeune griot s'appuie sur son nom, le *tɔgɔ* pour se hisser au rang des meilleurs.

On comprend alors les raisons qui font que le *fadenya* constitue l'axe de la compétition autant avec ses ancêtres qu'avec ses contemporains. Chérif Kéita (1995: 29)[415]souligne son importance en notant que « *dans la société extrêmement compétitive des Malinké, les réalisations de chaque personne se mesurent à l'aune de l'héritage ancestral, de la renommée ou togo conquise par le père »*. Ainsi, chaque Maninka s'inspirera volontiers des ressources de sa classe pour conquérir sa propre renommée ou *tɔgɔ* et marquer la société de son sceau personnel en lançant par la même occasion un nouveau défi aux générations futures.

En raison de son importance, lorsque des conflits éclatent, on interroge les tensions dans le système de parenté. Selon Jansen (2001: 54)[416] « *Ce système distingue les enfants issus d'une même mère et les enfants issus d'un même père. Une rivalité peut dresser l'un contre l'autre, deux frères qui ont le même père, mais qui n'ont pas la même mère, et ce, en raison du système conjugal polygame du Mande ».*

Ainsi, le système établit-il une démarcation entre les enfants d'un même père issus de mères différentes par le fait de la polygamie. Très souvent, le rapport entre deux enfants compères, descendants de même père et de mères différentes, excite des rivalités car les deux sont des *faden* c'est-à-dire : enfants de même père. Alors s'établit le *fadenya*. Mais dans le cas de la descendance d'une même mère, on parle de *badenya.* Le *fadenya,* qui se caractérise par l'envie, la jalousie et la compétition, peut souvent être fatale pour les *faden*. Le rapport entre

[414] Joël Clerget & al ,op.cit.,p.20.
[415] Cheick M. Chérif Keîta, op.cit., p.29.
[416] Jan Jansen, op.cit., p.54.

Dankarantouma et Soundjata dans *l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1960), qui en est un développement, illustre bien, l'attitude du *faden* et le phénomène *fadenya.*

Par ailleurs, il importe de préciser que *faden* ne renvoie pas toujours à la parenté biologique. Cela atteste l'étendue de son champ sémantique. En effet, on peut observer cette rivalité ouverte entre les pairs d'une même corporation, que la réciprocité place sur un terrain commun de compétition sociale. Dans cet élan, le *fadenya* tend à englober dans le langage courant toute relation quelle soit sociale ou politique mais compétitives. Selon Massa Makan Diabaté (1973 : 12)[417] « *le fadenya est la compétition franche excluant la ruse et la duperie* ». On peut observer la manifestation de ce *fadenya* chez les griots qui sont en compétition en leur nom, au nom de leur famille, au nom de leur école et de leur maître. En adoptant la posture du *faden,* le griot emprunte une attitude qui consiste à s'imposer comme une icône, le *fadenya* influe alors en amont dans le travail de construction sociale du griot.

5.6.2.1 Le *fadenya* sous le masque du discours relaté[418] dans l'épopée mandingue

Pour apporter plus de clarté à notre développement, nous allons rappeler brièvement quelques éléments théoriques sur le discours rapporté. En raison de l'ambiguïté de cette notion, de son inadéquation révélée, on relève une littérature importante. Plusieurs chercheurs dont notamment, (Rosier (2008[419], Revuz 2001 [420]) Jean Peytard (1982-1989) évoquent le discours rapporté. Mais c'est l'approche de Jean Peytard qui cadre avec note travail.

Pour désigner le discours rapporté, Jean Peytard (1982[421] ; 1989[422]) préconise plutôt l'emploi de l'expression : discours relaté avec en toile de fond, la

[417] Massa Makan Diabaté, op.cit. p.12.
[418] C'est ainsi que Peytard nomme le Discours rapporté.
[419] Laurence Rosier, *le discours rapporté en français*, Paris, Orphrys, 2008, p.3.
[420] Jacqueline Authier-Revuz, « Le discours rapporté » in Thomassone, R. (dir) *Une langue* : le français, Paris Hachette, Coll. Grands Repères culturels, 2001, p.192-201.
[421] Jean Peytard & al, *Littérature et classe de langue*, Paris, Credif-Hatier, 1982, p.127-133.

manifestation du « *Tiers parlant* ». Nous nous inscrivons dans cette perspective car nous relevons dans le récit du griot, les traces de la manifestation du *fadenya* par le biais du discours relaté. Le *fadenya* advient chaque fois que le griot orateur reprend sous forme de « parole futée », et adopte des formes verbales servant à dévaluer, à mépriser et / ou à tourner d'une certaine manière au ridicule, la créativité d'un griot autre que soi. Cette manière d'ironiser l'autre à laquelle se livrent les griots est pratiquée différemment d'un parolier à un autre. Dans cette stratégie discursive, le discours de l'autre c'est-à-dire du potentiel adversaire qui se situe dans l'axe de la concurrence est tiré vers le bas, vers la médiocrité et / ou vers le pôle négatif. Notre corpus fournit des exemples en la matière.

5.6.2.2 Le *fadenya* sous le masque du discours relaté chez Karamo Adama Diabaté

Certaines prises de positions dans la réfutation, disséminées dans le récit procède d'une sous-estimation du potentiel véridique de la parole (énonciation/performance) des autres griots comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

Dɔluko : arabufin.
Arabufin tɛ yen.
Arabu bɛɛ gɛlen ne.
Farafin min nu manson,
Ka la alu diɲɔgon lu kan,
Ka na alu baden nu sɔdɔ wagadu ladɛ dɔ,
Ni alu tole arabu la,
Olelu kilini ko : arabufin.
Aarabufin.
Nɔtɛ farafin ne lu ye.

Certains disent : les Arabes noirs
Il n'y a pas d'Arabe noir.
Tous les Arabes sont blancs.

[422] Jean Peytard « la mise à mot du tiers parlant comme jeu évaluatif » *Cahier du Français des années quatre-vingt 4*, ENS de Fontenay/ St Cloud, Crédif, ENS, Editions Orprys, 1989,p.137-152.

Les Noirs qui n'ont pas accepté
De se joindre à leurs camarades
De venir trouver leurs frères à la rencontre de Wagadou
Et qui sont restés en Arabie
Ce sont eux qui sont appelés : Arabes noirs.
Arabes noirs.
Sinon ce sont des Noirs. (p.55-56 pour la traduction en annexe)

En milieu maninka, la mise en œuvre du mécanisme de la provocation déguisée est bien connue chez les griots. Généralement, ceux-ci ne nomment pas directement leurs adversaires dans leurs invectives. Ils passent par des formules plus souples pour le faire. Dans ce cadre, l'expression ***certains disent*** est bien indiquée pour traduire l'intention de l'orateur qui la prononce. Au fond, la formulation révèle l'émergence du tiers-parlant théorisé par Jean Peytard[423], ce qui permet de marquer la distance et d'évaluer le discours proféré. En effet, par tiers-parlant, l'auteur désigne toutes espèces de personnages convoqués dans le discours relaté ou plus exactement : « *un ensemble d'énoncés prêté à des énonciateurs dont la trace est manifestée par : « les gens disent que …, on dit que …, on prétend que…, mon ami m'a dit que…. »*) (1993).

L'attitude évaluative face aux discours tenus ailleurs par d'autres énonciateurs, (assurément d'autres griots spécialistes) montre que Karamo Adama Diabaté se pose, comme l'orateur qui détient la vraie version et la meilleure explication possible de l'épopée mandingue. Cette réfutation des autres thèses portant sur la réalité historique qu'elles font revivre, d'une certaine manière, mime la rivalité qui existe entre les griots de renom. Comment cette façon de se placer dans l'axe de la compétition face aux autres est-elle uniforme et identique d'une œuvre à l'autre ?

[423] Jean Peytard, « D'une sémiotique de l'altération », *Semen* [En ligne], 8 | 1993, mis en ligne le 06 juillet 2007. Disponible sur URL : http://semen.revues.org/4182 consulté le 05 janvier 2013

5.6.2.3 Le *fadenya* dans des énoncés allusifs dans l'épopée mandingue

Chez Massa Makan Diabaté**,** si l'orateur ne procède pas directement par le discours relaté, on peut en revanche remarquer que Kèlè Monzon (le griot orateur qui a été enregistré) ne manque pas d'user de tournures astucieuses pour attaquer les autres griots. Une espèce de coup est lisible comme dans cette expression : « *Nanagè Monson départage les griots* ». (p.11.). On y lit, toute la charge et la flamme du *fadenya* qui place l'orateur au dessus de la mêlée, car le griot qui départage les autres membres de sa caste, s'affiche comme la référence et le seul détenteur de la bonne parole sur le Manden. Dès lors, le fils de Nanagè s'autoproclame comme le leader des griots. Cette façon de concilier auto-proclamation et défi s'adresse directement à tous les autres griots qui doivent apprendre à leurs dépens que Kele Monzon est bien le meilleur d'entre eux, et qu'à ce titre, ses paroles doivent être des repères pour quiconque veut narrer correctement l'histoire du Manden. L'expression impose Nanagè Monzon comme le griot à la notoriété incontestée. En ayant été présenté comme une référence, il reste entendu que tous les autres griots doivent s'abreuver à sa source.

Contrairement aux autres orateurs, chez Djibril Tamsir Niane**,** Djéli Mamadou Kouyaté essaie de nuancer en trouvant refuge dans le *fasiya* et le *fadenya.* Dans le discours qui suit, il anticipe sur la critique par ces mots : « *Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge ; c'est la parole de mon père ; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue ; les griots de roi ignorent le mensonge* » **(Avant-propos)**

En énonçant le fait que *les griots du roi ignorent le mensonge*, le patronyme Kouyaté se présente comme l'un des excellents griots du Manden. Ainsi, l'orateur active-t-il le levier de la provocation, tout en légitimant sa parole comme étant celle qui ne souffre d'aucune forme d'altération. Cette mise au point permet de comprendre que le griot ne peut se soustraire, quel qu'il soit, à l'emprise du *fadenya* qui prend possession de lui en orientant son discours vers le culte de la personnalité.

En revanche chez Camara Laye, on ne voit aucune trace de discours relaté tel que le définit Jean Peytard (1993). Toutefois, l'intérêt des propos de Babou Condé, est que ceux-ci sont écrits dans la langue du griot le plus compétent, pour reprendre Camara Laye lui-même, le plus célèbre de Haute-Guinée. Du coup, Babou devient la meilleure source de l'histoire. Bien plus, en cherchant à encenser ce griot qu'il a enregistré, l'auteur s'autorise un reniement de la valeur des autres paroliers de la même caste. En prenant en considération toutes ces prises de positions discursives à travers les discours relatés et d'autres formes plus subtiles qui montrent les traces du *fadenya* dans le discours du griot, se pose la question de savoir comment alors ce dernier traite l'histoire.

5.6.4. L'épopée mandingue dans le creux du *fasiya* et du *fadenya*.

Le griot, dans sa tâche permanente de transmission de l'histoire du Manden, ne peut se départir de l'influence des pratiques que nous venons de décrire précédemment. En effet, les deux forces, dont nous avons mis en évidence la saillance sur la surface textuelle conditionnent le travail artistique du griot de sorte que même si celui-ci et l'histoire du Manden forment un tout, il évolue sous le charme de manifestations multiples de phénomènes divers qu'il intègre avant d'ouvrir le flux de déclamation.

Dans le contexte traditionnel, le griot assure essentiellement le travail de mémoire. Ainsi, sauvegarde-t-il celle-ci. En considérant la définition de la mémoire chez le Petit Larousse *:* « *faculté de conserver les idées antérieurement acquises : la mémoire se cultive par l'usage»,* se dégage l'idée de capacité à conserver par la mémoire qui s'exerce par la pratique. L'allusion est faite tout au long de l'exercice auquel le griot est soumis pour pouvoir assumer son rôle de « *tradition-archives* » de la littérature orale mandingue. Dans la perspective de la conservation et de la diction de l'œuvre patrimoniale, le griot a recours à des ressources apprises auprès des maîtres de la parole dans les différentes écoles de tradition orales.

La mémoire, qui se cultive par le biais de l'exercice d'apprentissage, subit des influences situant son exercice dans l'ordre du subjectif, de l'affectivité et / ou du mépris. En effet, dans les sociétés traditionnelles mandingues, le rapport au passé entretenu par le griot à travers les récits, relève d'un jeu complexe entre la mémoire et l'histoire. A cela il faut ajouter que même à travers l'épopée mandingue, l'interprète vise avant tout à préserver la cohésion sociale et à proposer ensuite aux contemporains et aux générations futures des modèles à suivre. Là il se passe que ce dernier évolue en terrain bien connu du *fadenya*, comme ressort de son travail.

Ce qui montre qu'en tant que discours du vainqueur sur le vaincu (Soundjata sur Soumaoro), l'épopée mandingue fonctionne en quelque sorte, comme l'aboutissement de l'exercice du *fadenya*, ou disons plus clairement de la rivalité légendaire qui caractérise le peuple maninka. En nous référant à Cissé & Kamissoko (2000), à Bamako, en 1975, au cours de la première rencontre des détenteurs de la tradition orale et des chercheurs, organisée par la Fondation de la Société commerciale de l'Ouest africain (SCOA) pour la recherche en Afrique noire, on a demandé au griot Wa Kamissoko de Krina, pourquoi la tradition était si peu prolixe sur les successeurs de Soundjata. Sa réponse très structurée s'est échafaudée dans le style qui sied pour la circonstance, ainsi a-t-il fait référence au *fasiya* et au *fadenya*.

Dans ce contexte, il est difficile de faire l'éloge de celui qui a connu la défaite. C'est pourquoi, pour assurer à ce modèle exemplaire (Soundjata) toute son efficacité didactique, le récit du griot ne s'embarrasse pas des anachronismes, des omissions volontaires, des non-dits, des raccourcis. Aussi, le griot s'appuie-t-il sur les figures de style pour maquiller et pour grossir les faits et les gestes en vue de bien vernir sa création. Cela suppose tout un travail idéologique en amont de la conservation et de la diffusion du récit épique. En fonction des besoins, des épisodes et scènes narratives sont sélectionnées expressément pour être développées. Kélé Monzon semble résumer l'existence de cette pratique par la formule suivante :

Na doni fo
ka doni to nkoni

(je vous dirai un peu pour garder un peu en mon ventre)[424] (p.SN°)

Cette sagesse montre déjà que le griot ne dit jamais tout le récit. Le respect de cette éthique de la parole représente un autre versant qui permet de cerner davantage la genèse de la variabilité de l'épopée mandingue. Le griot n'évoque que certains aspects au cours de la performance qu'il se dit à l'honneur de son *jatigui* dont la sensibilité aux belles paroles et aux honneurs est attestée (Massa Makan Diabaté, 1973)[425]. Malgré tout, faudrait-il pour autant récuser l'ensemble des enseignements contenus dans l'épopée mandingue, voire l'historicité des personnages et du héros donné en exemple ? Si l'épopée mandingue est tirée de l'histoire, sa narration, qui nécessite aussi bien de l'exactitude que des réajustements, met à l'épreuve l'intelligence du griot. Sans doute faut-il remarquer que l'hommage de la part des griots à l'adresse du héros présuppose une connaissance intime de celui dont les actes doivent être communiqués avec parcimonie par les autres membres de la communauté. Comme le souligne Bourdieu (1982), « *Les locuteurs opèrent en fonction des caractéristiques sociales de leur interlocuteur ; ou, plus simplement, les corrections que doivent faire subir à leur accent, dès qu'ils sont placés en situation officielle, ceux qui sont ou se sentent les plus éloignés de la langue légitime* »[426].

De ce précède, on comprend que le travail du griot ne se réduit pas à une simple répétition de l'histoire vécue par les peuples, mais il s'autorise sous de multiples influences à des interprétations qui sont autant des lectures des mêmes événements. Ailleurs, ces influences ne sont pas passées inaperçues chez Barry (2011 :14) qui mentionne que « *les récits épiques sont en général émaillés de déformations et d'embellissements selon la personnalité du griot* ». Un élément peut être oblitéré pendant un certain temps pour les nécessités de la cohésion sociale et remonter en surface à la faveur de modifications dans l'ordre social. Pour mieux appréhender ces aspects, il est indispensable que le travail du griot, surtout dans ces aspects « *mémoriels* », soient traités en rapport avec la fonction sociale qui est assignée à l'histoire et ses différentes conceptions dans la société mandingue pour en comprendre la portée.

[424] Massa Makan Diabaté, op.cit SN°
[425] Massa Makan Diabaté, op.cit.
[426] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982. Quatrième de couverture.

L'originalité de l'art du griot se situe dans son aptitude à susciter l'émotion en jouant sur les représentations fortes du passé qui rendent le récit vivant pour les contemporains. Ce point de vue permet de considérer le griot comme un spécialiste de l'art oratoire. C'est ce qui caractérise aussi le style de ses talents oratoires d'autant plus qu'il embrasse différents domaines, notamment l'histoire, la poésie, la psychologie sociale. Ainsi, chaque performance du griot donne-t-elle lieu à une variante de l'histoire. Mais ce style est en partie tributaire de l'attachement du griot au *fadenya* qui le conduit à multiplier et ou à présenter son œuvre sous différentes formes avec des tours de parole dont lui seul a le secret.

Ainsi donc, à la recherche du rythme poétique, le griot se soumet dans le cadre de la composition de l'épopée mandingue à une recherche soignée des tournures qui peuvent conférer au texte toute son épaisseur. Selon Françoise Rullier-Theuret (2006 : 32)[427] « *L'expression se distingue de la prose ordinaire par une mise en rythme particulière […] l'énoncée est de plus rythmé par des figures (répétitions, anaphores*) ».Cette observation de la répétition est illustrée dans l'extrait qui suit :

Si tu ne renonces pas à ce qui est destiné à ton ventre.
Pour le faire entrer dans l'intestin des autres gens,
Tu ne peux triompher de personne.
Tout le monde a mangé à sa faim.
Tout le monde a mangé à sa faim.
Tout le monde a mangé à sa faim.
Les marabouts ont lu le Koran (Diabaté 1975 : 20)[428]

La répétition, sous forme d'insistance avérée de l'expression : **tout le monde a mangé à sa faim,** matérialise le fait que les gens ne mangeaient pas à leur faim. Pour une fois cela est fait à la satisfaction générale. Ainsi, les figures de style sont-elles mobilisées pour fleurir ou couvrir l'histoire d'images suggestives. C'est sous l'action des griots, que l'histoire s'est transformée en épopée en Afrique Occidentale. En d'autres termes,

[427] Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, p.32.
[428] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.20

L'art ajoute surtout le style : car le griot est un poète, il trouvera des adjectifs percutants, il créa des dialogues pour mieux faire revivre ses personnages il trouvera des comparaisons, des métaphores qui fleuriront son récit, il va ponctuer les événements de proverbes, de louanges, d'opinions personnelles sentencieuses ou ironiques ; il va entièrement rebâtir l'histoire, supprimant ceci, allongeant cela, inventant ailleurs, répétant, intercalant, invertissant les circonstances, ajoutant des personnages ou des détails si cela lui plait. (Kesteloot 1970 : 4)[429]

L'art oratoire du griot est complexe. Il résulte de l'association de divers éléments mettant en avant la recherche de la forme poétique et de l'effet dramatique. Ainsi, de la parole, on migre vers le chant comme on peut le voir chez Niane (1960 : 45)[430] dans la scène où Soundjata retrouve l'usage de ses jambes :

Djata transpirait et la sueur coulait de son front. Dans un grand effort il se détendit et d'un coup il fut sur ses deux jambes, mais la grande barre de fer était tordue et avait pris la forme d'un arc.
Alors Balla Fasséké cria l'hymne à l'arc qu'il entonna de sa voix puissante :
Prends ton arc, Simbon,
Prends ton arc et allons-y.
Prends ton arc Sogolon Djata.

Les trois dernières lignes attestent de l'existence d'un lien solide entre la parole et le chant chez le griot. Ailleurs, c'est la parole qui est rapidement modulée en chant chez la plupart des Maîtres de la parole. En parlant du griot, Diabaté (1973) mentionne que l'artiste présente son récit comme un chant, lequel mime la rivalité entre compères ou gens de la même corporation. Le style du griot qui suscite de l'intérêt, mobilise l'attention de plusieurs chercheurs. À travers son étude sur les épopées de Gambie, Innes (1989)[431] déduit que la parole du *jeli* est souvent rendue de trois manières qu'il présente comme des « *modes de vocalisation* » et que le *jeli*, au gré de son inspiration conjuguée par les exigences stylistiques ainsi que celles de son auditoire exploite en vue d'arriver au but ou à l'effet recherché. Ces trois modes se déclinent comme suit :

[429] Lilyan Kesteloot, op.cit, p.4.
[430] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.45.
[431] Gordon Innes, *Sunjata. Tree Mandinka versions*, London, SOAS.1974

- Le mode du discours : il s'agit d'une forme narrative libre dans laquelle les événements sont rapportés dans une vocalisation normale proche du discours quotidien.

- Le mode du chant consiste à la vocalisation essentiellement chantée dont les *jeli* se servent pour embellir leur prestation et parfois ralentir le récit.

- Le mode récité est souvent contenu dans les éloges faits aux héros. Il consiste, par ailleurs, à exploiter des formules ad hoc ayant une grande valeur émotive que le *jeli* récite devant tout le monde. Cette récitation prosodique rappelle fort bien la musicalité. Johnson (2004 : 16)[432] n'est pas loin de cet avis lorsqu'il reconnaît que « *les griots peuvent utiliser trois modes d'expression dans le cadre d'une représentation : la narration, la chanson et l'accompagnement* ». L'auteur semble avoir observé ces différents modes d'expression dans leur pratique quotidienne. Spécialistes de la parole dans la pratique quotidienne, les griots savent combiner parole, chant et musique pour créer la virtuosité nécessaire à leurs talents oratoires sur fond d'observation du *fasiya* et du *fadenya* qui sont constitutifs du discours du griot.

Conclusion

Le développement que nous venons de faire révèle l'importance du griot dans la sphère sociale mandingue. Tout comme de nombreuses familles telles que les Keïta, les griots ont une histoire d'origine complexe à situer tant au niveau de la terminologie que dans celui du personnage lui-même. Cette situation résulte de l'existence d'une importante moisson de récits dont notamment ceux étiologiques mythiques qui sont tous à l'état d'hypothèses difficiles à vérifier, puisqu'aucune unanimité ne se dessine autour de ces variantes qui sont d'auteurs différents. De même, à propos du statut du parolier mandingue qui est le maître de cérémonies officielles, nous avons relevé un état d'ambivalence qui découle de la place et de l'influence de celui-ci (craint et méprisé) dans la sphère du pouvoir.

[432] John Johnson, « Griots mandingues, caractéristiques et rôles sociaux », *Griot réel, griot rêvé*, Africultures 61-Octobre-Décembre, Paris, l'Harmattan, 2004, p.16.

Pour perpétuer le *fasiya* à travers *le jaliya*, le griot apprend dès l'enfance l'art verbal auprès de ses parents, avant de parfaire sa connaissance chez un maître de la parole. Il combine l'apprentissage d'un instrument de musique et l'exercice à la parole. S'il le désire, le griot peut poursuivre sa formation dans les écoles de tradition qui existent en Guinée et au Mali. Chaque centre d'enseignement fixe la durée de sa formation, ses méthodes pédagogiques qui sont loin de correspondre à celles d'une éducation formelle.

L'apprentissage systématise l'exercice du *fasiya* doublé du *fadenya* puisque désormais le griot parle au nom de sa famille, de son école, de son maître mais aussi en son nom propre. Cela contribue à projeter les deux forces socio-psychologiques en amont et en aval de toute composition du griot. Ainsi, avons-nous établi la genèse de l'état de variabilité de l'épopée mandingue. La tension entre le griot et le *fasiya* / *fadenya* induit une perpétuelle recomposition du récit épique. Alors, dans son art de parler, en plus de son « *capital linguistique* », le parolier s'autorise un remodelage de l'histoire. En tant qu'objet idéologique, l'épopée se construit dans le creux des deux forces qui agissent en permanence. C'est sous le charme que l'amplification des faits historiques, devient un ressort sur lequel s'appuie le travail de création et de (ré) création de l'œuvre épique.

Dans le chapitre suivant, nous allons comparer l'image du griot-orateur dans les quatre versions de l'épopée mandingue qui constituent notre corpus.

CHAPITRE 6 : DE L'IMAGE DU GRIOT-ORATEUR A LA REPRESENTATION DES PERSONNAGES: FRAGMENTATION ET VARIABILITE DANS L'EPOPEE MANDINGUE

Introduction

Dans ce chapitre nous tentons de comparer les mises en scène de l'image du griot-orateur qui rejaillit à l'intérieur de son propre discours, se construit et se révèle par le biais de son dédoublement dans les quatre versions qui composent notre corpus de base. Etant à la fois personnage du récit et acteur dans le monde physique, le griot fait circuler plusieurs images de lui-même dans le tissu narratif de l'épopée mandingue. A défaut de la globalité, l'orateur de manière consciente ou inconsciente fragmente sa propre image qu'il dissémine tout au long de son discours. Pour autant, ces images sont-elles identiques d'une version à une autre? Les scènes porteuses et / ou les discours générateurs des images du griot-orateur sont-ils les mêmes? Que mime alors la variation des images du griot?

Notre objectif consiste à comprendre et à expliquer la manière dont le griot-personnage actualise l'image du griot-orateur à travers les différentes manœuvres stratégiques car il apparaît quasiment incertain qu'une seule version puisse mettre au jour toutes les images reconnues au parolier. En outre, il s'agit également de saisir la réalité qui se cache derrière la potentielle différence entre les différentes images saillantes sur la surface textuelle. En prélude à l'analyse comparative, il est nécessaire de jeter les jalons théoriques de notre travail. Ainsi, allons-nous tenter d'appréhender l'ethos oratoire dans son parcours et surtout les théories développées depuis l'Antiquité.

6.1. Histoire et théorie de l'ethos oratoire

Issue de la tradition rhétorique, la notion d'ethos est constamment revisitée et réactualisée dans divers champs théoriques. Ainsi, depuis l'Antiquité, la notion est-elle abordée « *sous des facettes diverses*»[433]. La rhétorique ancienne admet l'ethos comme la composante de l'argumentation, qui correspond à l'image que le locuteur construit de lui-même dans son discours en vue d'inspirer confiance à son auditoire ou de garantir son succès oratoire. Cette vision de l'ethos a suscité un débat théorique dans lequel s'opposent depuis des siècles les partisans de l'ethos discursif aux défenseurs de l'ethos prédiscursif.

Dans sa *Rhétorique,* Aristote défend l'idée d'un ethos discursif qui a trait à l'image de soi que projette l'orateur désireux d'agir par sa parole. Il en résulte que la manifestation de l'image de soi est tributaire de la production du discours dans laquelle elle se construit. L'orateur peut rendre son discours persuasif pour l'auditoire en faisant un usage approprié de l'ethos comme le souligne Aristote: «*On persuade par le caractère (ethos) quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent une confiance plus grande et plus prompte, […] Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur*.»[434]

On s'aperçoit que l'auteur accorde la primauté à l'effet du discours qui doit mettre l'auditoire et/ ou l'interlocuteur en confiance en confirmant le caractère de l'orateur. Dans la tradition grecque, Isocrate développe une conception presque opposée à celle d'Aristote, qui place l'efficacité du discours de l'orateur non pas dans le discours lui-même mais dans l'extradiscursif. Il décline sa conception de la manière suivante :

> *[…] Bien loin que celui qui veut persuader un auditoire néglige la vertu, son principal souci sera de donner de lui, à ses concitoyens la meilleure opinion*

[433] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2002, p.206.
[434]Aristote, *Rhét*.II, 1356a

possible. Qui ne sait en effet que la parole d'un homme bien considéré inspire plus de confiance que celle d'un homme décrié, et que les preuves de sincérité qui résultent de toute la conduite d'un orateur ont plus de poids que celle que le discours fournit (Isocrate 1967:121*).*[435]

Ainsi donc, chez Isocrate compte essentiellement la bonne réputation de l'orateur. A sa suite, Cicéron et Quintilien privilégient la vie actuelle et antérieure de l'orateur. Pour ces auteurs, ce qui est persuasif chez l'orateur ne naît pas dans le discours, il le précède. La rhétorique classique semble s'inscrire dans le même sillage lorsqu'elle propose de mettre en avant la renommée ou la réputation de l'orateur c'est-à-dire son image qui circule dans la communauté; son statut social qui dépend de ses fonctions institutionnelles ou de sa naissance; ses qualités personnelles qui sont liées à sa personnalité; son mode de vie. Chez les Romains, c'est la mutualisation de l'image de soi construite dans le discours et la morale, c'est-à-dire les «*mœurs oratoires*» qui conditionne l'axe de convaincre et de persuader l'auditoire. Là, on observe que la notion d'*ethos* se confond avec les mœurs. Mais pour gagner la confiance de ses auditeurs, l'orateur doit leur assurer de sa sympathie et de son rapprochement d'eux. Des qualités que défend Barthes (1994: 315)[436] qui énonce que l'ethos consiste dans les *«Traits de caractères que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression: ce sont ses airs […]. L'ethos est au sens propre une connotation : l'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela».*

On voit que Barthes s'attache aux traits de caractère que l'orateur montre au moment où il parle pour persuader son auditoire. Il fait notamment référence aux airs affichés et / ou exprimés qui doivent pousser l'interlocuteur ou l'auditoire à l'adhésion au discours. Ce qui amène à considérer que l'ethos est associé aux gestes qui accompagnent le discours.

Dans un autre contexte, la perspective défendue par la rhétorique classique trouve un écho chez Boudieu (1982)[437] pour qui l'ethos doit être détaché du discours et ne se situer que dans un cadre purement social. Dans ces conditions, l'ethos doit être repéré au niveau de l'univers extra discursif. Analysant d'un point

[435] Isocrate, Antidosis, dans Bodin, 1967, p. 121.
[436] Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire », *Recherches rhétoriques*, Paris, Points, 1994, p.315.
[437] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

de vue sociologique, Bourdieu considère donc que l'efficacité d'un discours provient du statut social de l'orateur. Il soutient l'idée selon laquelle l'efficacité de la parole proférée n'est jamais linguistique mais bien plutôt celle-ci repose sur des principes intériorisés qui guident notre conduite à notre insu. Bourdieu(1982) mentionne que l'ethos est une composante de l'habitus c'est-à-dire un ensemble de dispositions durables acquises par l'individu au cours du processus de *socialisation*[438]. Il accorde la primauté au statut institutionnel de l'orateur pour l'efficacité du discours. On comprend alors les raisons qui font que les paroles du griot mandingue qui dispose d'un statut institutionnel sont efficaces.

Dans son ouvrage, Bourdieu (1980:109)[439] écrit que le locuteur n'a d'autorité que quand il est « *un porte-parole autorisé* ». En mettant en avant l'exercice de l'habitus, la perspective de Bourdieu exclut l'apport du discours dans la construction d'un quelconque ethos. L'orateur doit être un « *fondé de pouvoir* » par la communauté pour que ses mots puissent agir sur l'auditoire.

Si cela est prédominant, il ne semble pas être pour autant le seul élément qui garantit le succès d'une communication car en effet, communiquer, c'est inter réagir et mieux pour reprendre l'expression de Orrecchioni (2006)[440] c'est « *changer en échangeant* ». Ce qui met en évidence le pouvoir des mots en dehors du locuteur qui les utilise. Dans ce cas de figure, l'efficacité de la parole de l'orateur réside dans le capital symbolique accumulé par le groupe qui l'a mandaté et dont il est le fondé de pouvoir. Partageant le point de vue de Boudieu, Orrechioni soutient que le capital symbolique sert de base à la construction de l'ethos de l'orateur. Le griot orateur bénéficie du *capital symbolique* de par son statut qui lui donne le pouvoir de parler au nom de la communauté mandingue.

Ailleurs, l'étude de la production d'une image de soi dans les Sciences Sociales dérive autant des recherches de Goffman que de la tradition rhétorique. Goffman (1973:23) avance que toute interaction sociale, définie comme

[438] Dans le lexique des Sciences Sociales, la socialisation est présentée comme un processus d'intégration des individus dans une société donnée. En tant que tel, ces individus intériorisent les valeurs, les normes, les codes symboliques en présence au cours de l'apprentissage de la culture générale.

[439] Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Fayard, 1980,p.109.

[440] Cathérine Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, Paris, Armand Colin, 2006.

« *L'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique les uns des autres* » exige que les acteurs donnent par leur comportement volontaire ou involontaire une certaine impression d'eux-mêmes pour influencer leurs partenaires dans le sens désiré. Vu sous cet angle, l'ethos apparait comme un modèle de comportement qui découle des rôles sociaux. A cet égard, l'image de soi renvoie en aval à l'image de la profession ou de la fonction socioculturelle préétablie. Ceci prévaut lorsque le griot mandingue prend la parole pour s'adresser au peuple.

Orrechioni (2006)[441] se nourrit de cette réflexion de Goffman (1973) pour aborder la présentation de soi dans le sens de la perspective interactionniste qui évoque le processus d'ajustement des images mutuelles émetteur/récepteur. Ce qui pose évidemment la nécessité d'une négociation qui est tout à fait contraire à l'idée admise dans l'établissement de l'ethos rhétorique.

Pour les tenants de l'analyse du discours, l'orateur dispose de deux composantes essentielles: l'ethos prédiscursif et l'ethos discursif dans la constitution de preuve qui permettent au discours d'être efficace car « *Les preuves inhérentes au discours sont de trois sortes : les unes résident dans le caractère moral (de l'orateur) qui amène la persuasion, d'autres dans la disposition de l'auditoire ; d'autres enfin dans le discours lui-même, lorsqu'il est démonstratif, ou qu'il parait l'être* » (Aristote 1991 : 83)[442].

Comme on le voit, les preuves qui découlent du caractère de l'orateur, la position du public et le discours même forment un corps qui contribue à construire une preuve indiscutable, plus portée à convaincre que les autres preuves argumentatives. De toutes ces approches de la notion d'« *image de soi* », nous observons que l'*ethos* discursif fait référence à l'image que l'orateur projette de lui-même à chaque prise de parole. Quant à l'ethos prédiscusrsif ou extradiscursif, il repose sur le statut institutionnel de l'orateur, sa fonction socioculturelle. Bien d'autres aspect sont à prendre en compte dans la manifestation de l'ethos dont notamment : le mise en scène du corps, le ton de la voix, le débit de la parole, les gestes, la posture, l'accoutrement, etc. qui participent au spectacle de la performance. Ces aspects sont nettement perceptibles chez le griot orateur

[441] Cathérine Kerbrat-Orecchioni, op.cit.
[442] Aristote, *RhétII*, le livre de poche, 1991, p.83.

Karamo Adama Diabaté qui a déclamé la version orale de notre corpus. Nous avons consacré une réflexion à quelques aspects soulevés ici au chapitre 3.

Intervenant dans le débat qui oppose les défenseurs de l'extradiscursif à ceux du discursif, Amossy (1999) adopte une position conciliante. En effet, l'auteure évoque la complémentarité de l'extradiscursif et du discursif. Elle propose la définition suivante:

> *Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. A cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. A cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style,ses compétences langagières et encyclopédiques suffisent à donner une représentation de sa personne*. (Amossy 1999: 9)[443]

L'auteur se fonde sur l'idée que la prise de parole engage directement la construction de l'image de soi. Le style, les compétences langagières et encyclopédiques de l'orateur sont des artifices qui permettent de représenter celui-ci. Cette prise de position n'est pas loin de rappeler les thèses de Orecchioni et de Maingueneau (2004:205) [444]qui souligne que « *L'ethos est foncièrement lié à un processus interactif d'influence d'autrui*. ».

En revanche chez Perelman c'est l'auditoire qui importe dans la construction de l'image de l'orateur. Ce qui suppose que ce dernier doit prendre en compte sa représentation au près de l'auditoire pour modéliser son entreprise de persuasion. (Amossy (1999).

Dans le texte littéraire, l'ethos prédiscursif doit faire partie du savoir de l'orateur sur les personnages pour que le lecteur puisse l'activer. Amossy (1999) conclut que la rhétorique analyse l'ethos comme une construction discursive (telle est la conception de Maingueneau), mais en réalité elle prend en compte certains aspects de la sociologie (la notion d'habitus chez Bourdieu) et de la pragmatique

[443] Ruth Amossy « La construction de l'ethos » in Amossy & al, *Images de soi dans le discours*, Paris, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p.9.
[444] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, Paris, Colin, 2004, p.205.

interactionniste. D'un autre abord, la pragmatique tient l'ethos comme une construction discursive, en examinant l'énonciation et les genres discursifs considérés comme des institutions de parole inscrites dans l'histoire. L'auteure résume cette situation en mentionnant que « *La construction discursive, l'imaginaire social et l'autorité institutionnelle contribuent donc à mettre en place l'ethos, et l'échange verbal dont il fait partie intégrante »*. (Amossy 1999:133-148)[445]

Alors, Amossy pense que les influences entre les deux types d'ethos institutionnel et discursif sont réciproques. Dans le sillage de Amossy, Herman (2005) perçoit une complémentarité entre l'approche sociologique et l'approche pragmatique de l'ethos. Selon lui, l'ethos discursif peut être considéré comme un élargissement et une intégration de l'ethos prédiscursif. Il considère que le sujet parlant intègre toujours les deux ethos : discursif et prédiscursif. Ainsi, scinde-t-il l'ethos discursif lui-même en deux : l'ethos de l'être empirique (celui du niveau situationnel abordé aussi par Bourdieu qui pense que le locuteur ne tire pas son pouvoir du discours, mais de sa position sociale) que Maingueneau appelle « ethos préalable » et l'ethos du sujet communicant. A ce niveau, il est utile de noter que :

> *Toute personne engagée dans une interaction verbale vit, d'une certaine manière, un dédoublement de soi. Elle est d'une part, un être réel, lequel a une histoire, un statut social, des intérêts, des ambitions et des émotions, mais aussi, d'autre part, un sujet communiquant, s'exprimant dans une certaine situation, adaptant son langage à la situation, à la forme de discours, etc*…(Herman 2005: 164)[446]

On peut donc dire que tout énoncé fait toujours intervenir ces deux facettes du locuteur à des degrés différents, mais toujours complémentaires. A travers ses travaux portant sur l'analyse du discours littéraire, Maingueneau(1999)[447]apporte un renouvellement dans l'analyse en montrant que la notion d'ethos peut s'appliquer aussi bien à un discours oral qu'à un discours écrit dans la mesure où ce dernier possède une «vocalité» qui le rattache à une source énonciative, à un énonciateur. La vision de Maingueneau, se rapproche de celle proposée par la

[445]Ruth Amossy, in Amossy(dir), op.cit. 1999, p.133-148.
[446] Thierry Herman, op.cit., p.164.
[447] Dominique Maingueneau, in Amossy Ruth (dir.) *Image de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999, p.78.

linguistique interactionniste. Il peut avoir une double construction de l'image discursive qui renvoie à l'énonciateur et à l'énonciataire. Ceci peut être perceptible dans l'exécution des rôles dans l'interaction verbale. Selon Maingueneau, l'*ethos* est une image presque jouée ou représentée dans une scène de parole. Le locuteur se met en scène pour influencer autrui.

En définitive, Maingueneau (2004) conçoit deux types d'*ethos* complémentaires : l'ethos « prédiscursif » qu'il appelle ethos « préalable », et l'ethos discursif qui est composé à son tour de l'*ethos* dit et de l'*ethos* montré[448] dans le discours. La somme de ces deux types constitue ce qu'il nomme « *ethos* effectif » du locuteur qu'il présente en ces termes: « *L'ethos effectif, celui que construit le destinataire résulte de l'interaction de ces diverses instances dont le poids varie selon les genres de discours* ».[449]Ainsi, l'*ethos* discursif effectif se construit-il sur la base de l'*ethos* préalable dans la matérialité du discours à partir des moyens verbaux qui prennent en compte le genre de discours. Nous nous situons dans ce positionnement de Maingueneau car au-delà du caractère d'œuvres orales, notre corpus est un assemblage de discours littéraires. C'est par l'exercice de la parole que l'*éthos* se met en place ou se dévoile.

Un retour sur les différentes approches et surtout les éléments théoriques déclinés chez Maingueneau (théorie de voix et du rythme) qu'on peut déployer sur un champ littéraire, et le fait que le texte n'est pas détachable de son contexte permettent à Chauvin-Vileno (2002)[450] d'aboutir à la conclusion que « *l'éthos se trouve ainsi à la jonction du discours et du texte* ». C'est donc dans le creux de cette association que se dessine l'ethos.

La distinction établie entre ethos préalable et ethos discursif nous sera utile dans le cadre de notre lecture/analyse ; de même, nous ferons référence à l'étude menée sur les réalisations de l'ethos dans un cadre de fiction (Amossy 1999, Mainguenenau 1999). Ainsi, nous mettrons au jour la mise en parallèle entre structuration de l'ethos et dramatisation. En d'autres termes nous référant aux travaux de Goyet (2006), nous observons la manière dont les personnages sont

[448] Dominique Maingueneau,op.cit.,, p.206.
[449] Dominique Maingueneau, ibid., p.206.
[450] Andrée Chauvin- Vileno, «Ethos et texte littéraire, Vers une problématique de la voix» *Semen* [en ligne] n° 14 disponible sur URL : http://semen.revues.org /2509, Consulté le 15 Novembre 2013.

représentés en parallèles dans notre corpus. Ainsi donc, en faisant prévaloir l'idée d'une continuité entre l'ethos discursif et l'ethos prédiscursif, nous essayons d'analyser les différentes images projetées par le griot-orateur dans les différentes versions de l'épopée mandingue.

6.2. Les images du griot-orateur dans l'épopée mandingue

Sous cette dénomination, nous déclinons les principales images du griot, lorsque celui-ci se met en scène à chaque prise de parole dans la société mandingue. Par anticipation, il est utile de mentionner qu'en règle générale, les griots mandingues sont désignés pour officier en qualité d'animateurs ou maîtres de cérémonies, lors des événements qui ponctuent la vie sociale au Manden. Mais, il convient de noter que tout temps, les griots partagent cette fonction avec les griottes qui sont aussi sollicitées dans divers groupes de femmes. Dans la plupart des cas, les deux sont logés souvent à la même enseigne même si, comme le relève Jansen (2002)[451], les griottes se limitent aux rôles de chanteuses et de danseuses. Dans l'espace narratif de l'épopée mandingue, c'est le griot qui est surtout mis en scène. Pour mieux appréhender l'image de celui-ci, nous rappellerons les fonctions essentielles de la caste professionnelle des griots énumérées par Djéli Mamadou Kouyaté et transcrites en français par Djibril Tamsir Niane (1960: 9-10)[452]dans l'extrait suivant:

> *Je suis griot. C'est moi Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli Kedian Kouyaté, maître dans l'art de parler. Depuis des temps immémoriaux les Kouyaté sont au service des princes Kéita du Manding : nous sommes les sacs à parole, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'Art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la*

[451] Jan Jansen, op.cit.
[452] Djibril Tamsir Niane, op.cit., pp.9-10.

mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations.

Je tiens ma science de mon père Djeli Kedian qui la tient aussi de son père ; l'Histoire n'a pas de mystère pour nous ; nous enseignons au vulgaire ce que nous voulons bien lui enseigner, c'est nous qui détenons les clefs des douze portes du Manding

Je connais la liste de tous les souverains qui se sont succédé au trône du Manding. Je sais comment les hommes noirs se sont divisés en tribus, car mon père m'a légué tout son savoir: je sais pourquoi tel s'appelle Kamara, tel Kéita, tel autre Sidibé ou Traoré ; tout nom a un sens, une signification secrète.

J'ai enseigné à des rois l'Histoire de leurs ancêtres afin que la vie des Anciens leur serve d'exemple, car le monde est vieux, mais l'avenir sort du passé.

Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge ; c'est la parole de mon père ; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue ; les griots de roi ignorent le mensonge. Quand une querelle éclate entre tribus, c'est nous qui tranchons le différend car nous sommes les dépositaires des serments que les Ancêtres ont prêtés.

Écoutez ma parole, vous qui voulez savoir; par ma bouche vous apprendrez l'Histoire du Manding.

Par ma parole vous saurez l'Histoire de l'Ancêtre du grand Manding, l'Histoire de celui qui, par ses exploits, surpassa Djoul Kara Naïni celui qui, depuis l'Est, rayonna sur tous les pays d'Occident.

Sans doute faut-il observer que dès l'entame, le griot-orateur présente d'abord sa biographie sommaire, puis il décline la fonction professionnelle de la caste en évoquant la place et le rôle des Kouyaté dans la cour impériale au Manden avant d'indiquer le mode de transmission du savoir de père en fils (caractère héréditaire de sa profession). Il lève ainsi le voile sur les qualités des hommes de sa caste, lesquelles ont trait à la faculté de discerner dans les biens de l'esprit ce que l'on a le droit de dire et ce que l'on doit taire. Le griot se présente comme le généalogiste dans la société ; en s'adjugeant le titre de détenteur de la clé des connaissances sur l'organisation traditionnelle de la société Mandingue, l'orateur s'applique à expliquer le caractère véridique de la parole des Kouyaté en mettant au jour la relation entre le mode de transmission et l'authenticité historique. Enfin, Djéli Mamadou Kouyaté fait un geste envers l'auditoire qu'il invite à écouter sa parole pour apprendre l'Histoire de Soundjata qu'il compare à

Alexandre le Grand que l'islam appelle Djoul Kara Naïni. Dans ce discours militant, transparaît en filigrane emblématique du griot dans la société mandingue.

Comme nous l'avons précédemment fait remarquer, on voit que le griot joue plusieurs rôles et / ou fonctions dans la société mandingue. Ainsi, cette aptitude lui permet-il de mettre en scène et d'incarner plusieurs «*ethê*» comme le propose Maingueneau (2004)[453]. Par ailleurs, en déclinant sa généalogie pour en tirer l'argument nécessaire pour convaincre son auditoire, le griot s'appuie sur un ressort que Goffman(1973) a nommé la négociation. Cette théorie des influences mutuelles dans la mise en place de l'ethos a été bien développée par l'auteur. En prenant appui sur le discours précédemment décliné, nous essayons de dégager les mêmes images du griot-orateur qui s'actualisent différemment dans son récit.

6.2.1. L'image du griot-personnage historien

C'est sous cette image que le griot est mieux connu dans la littérature écrite sur le Manden. L'illustration de son rôle dans la communauté se décline dans la conservation et la transmission de l'histoire qui se rapporte à la fondation de l'Empire Mandingue au XIIIème siècle. Ainsi, depuis cette période jusqu'à nos jours, le griot apparaît-il comme le détenteur de l'histoire de la communauté. Dans Djibril Tamsir Niane(1960), Djéli Mamadou Kouyaté le confirme en ces termes : « *[…] nous sommes la mémoire des hommes […]* (p.9). *Par ma parole vous saurez l'Histoire de l'Ancêtre du grand Manding […]»* (p.10)

Il ne fait l'ombre d'aucun doute que le griot constitue le lieu de mémoire au sens de Pierre Nora[454], car il apparaît comme un objet qu'on peut interroger pour reconstituer les faits se rapportant au passé des hommes. Comme on le remarque, il génère, diffuse et conserve le savoir sur l'épopée mandingue. Le récit qui est quasiment centré sur l'Ancêtre du grand Manding (Soundjata) décrit les péripéties de la lutte entre celui-ci et Soumaoro Kanté, le roi forgeron et sorcier. S'ingéniant à mettre tout le temps l'accent sur les exploits du premier et ceux de ses compagnons aux dépens de son adversaire jusqu'à la victoire finale. Cette image

[453] Dominique Maingueneau, op.cit.
[454] Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, 1 *La République*, Paris, Gallimard, 1984.

du griot-orateur historien est différemment actualisée dans notre corpus. Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, c'est dans la scène où Maghan Kon Fatta, le père de Soundjata, présente Balla Fasséké, comme cadeau qu'un roi fait à son fils, que se dessine l'image du griot-personnage historien:

> *Au Manding chaque prince a son griot : le père de Doua a été le griot de mon père ; Doua est mon griot ; le fils de Doua, Balla Fasséké que voici sera ton griot. Soyez dès ce jour des amis inséparables : par sa bouche tu apprendras l'histoire de tes ancêtres, tu apprendras l'art de gouverner le Manding selon les principes que nos ancêtres nous ont légués*.
> (1960: 39-40)

On relève que dans son intervention, le roi du Manden, met en relief les qualités d'historien et de précepteur du griot: Balla Fasséké qui, dans l'exercice desa fonction, rappellera l'histoire du Manden à sa descendance et leur enseignera les méthodes de gestion du pouvoir. A partir de là, il apparaît clairement que la fonction du griot ne se résume pas à la déclamation d'éloge pour rois et princes, encore moins à la conservation, à la transmission de l'histoire du Manden. Il est conseiller et mieux encore constitue un contre-pouvoir.

Dans un autre cadre, à la veille de la bataille de Kirina, Balla Fasséké, tout en évoquant l'histoire du vieux Manding, interpelle Soundjata à s'inspirer de l'héroïsme qu'il doit perpétuer et des hauts faits accomplis par ses ancêtres:

> *[…] Soundjata, les royaumes et les empires sont à l'image de l'homme, comme lui ils naissent, grandissent et disparaissent ; chaque souverain incarne un moment de cette vie. Jadis les rois du Wagadou ont étendu leur royaume sur tous les pays habités par l'homme noir, mais le cercle s'est fermé et les Wagadou-Cissé ne sont plus que de petits princes dans une terre désolée. Aujourd'hui un autre royaume se dresse, puissant, le royaume Soso : des rois humiliés ont porté leurs tributs à Soso, l'arrogance de Soumaoro ne connaît plus de bornes, sa cruauté est à la hauteur de son ambition. Mais Soumaoro dominera-t-il le monde ? Sommes-nous condamnés, nous griots du Manding, à transmettre aux générations futures les humiliations que le roi de Soso veut infliger au pays ? Non, réjouissez-vous, enfants du « Clair-Pays », la royauté de Soso est d'hier seulement, celle du Manding date du temps de Bilali ; chaque royaume a son enfance, Soumaoro veut devancer le*

temps, Soso va s'effondrer sous lui comme un cheval fatigué sous son cavalier.

Toi, Maghan, tu es le Manding ; comme toi il a eu une enfance longue et difficile : seize rois t'ont précédé sur le trône de Niani, seize rois ont régné avec des fortunes diverses, mais de chefs de villages les Keita sont devenus chefs de tribu, puis rois ; seize générations ont affermi le pouvoir ; tu tiens au Manding comme le fromager tient au sol, par des racines puissantes et profondes […] (Niane 1960: 114-115)[455]

Tout d'abord, le griot compare la vie d'un empire à celui d'un homme pour mettre en exergue le caractère passager de leur durée de vie. Ensuite, il se place dans le temps entre hier et aujourd'hui pour évoquer d'une part le déclin de Wagadou et d'autre part l'émergence de Soso, dont il critique le souverain qui n'a pas l'air de comprendre qu'il est naissant face au Manding de Bilal. Balla Fasséké pose des questions oratoires[456]qui aboutissent à la conviction de l'effondrement imminent de Soso qu'il compare à un cheval fatigué sous le poids de son cavalier. Au terme de cette hyperbole, c'est dans une adresse directe que le griot établit un parallèle entre Soundjata et le Manding, (car ce royaume a connu une croissance difficile). Ainsi, assimile-t-il le souverain à son empire comme si les deux ne formaient qu'une seule entité. A l'issue de cette incarnation du roi dans l'Etat, il ne restait plus au griot qu'à égrener la liste des seize rois du manding en guise de rappel de l'histoire glorieuse dont sa famille et sa patrie sont fiers. Son amour envers le Manden est comparé aux liens du fromager à la terre par ses racines puissantes et profondes. Ce discours qui concilie à la fois l'épidictique et le délibératif laisse entrevoir l'image du griot-personnage historien.

A la différence de *L'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, l'image du griot-personnage historien n'apparaît pas en saillance dans la version de Massa Makan Diabaté. En effet, le griot-orateur s'arroge tous les pouvoirs de parolier, ne laissant que peu d'espace à l'émergence d'un griot-personnage devant évoluer dans le récit. Il (Kele Monzon), dont le discours sert de référence, affirme qu'il n'existait quasiment pas de griot au Manden, exceptée une seule griotte :

[455] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.114-115.

[456] Fontanier (1968) présente les questions rhétoriques (questions oratoires ou encore fausses questions) comme des tours interrogatifs non pas pour marquer un doute ou provoquer une réponse, mais pour indiquer au contraire la persuasion.

Il n'y avait pas de griots au Mande,
Il n'y avait qu'une seule griotte au Mande, [457]
Du nom du Tumu Manyian (Diabaté 1975: 49)[458]

L'orateur se cache derrière cette absence déguisée qui semble correspondre à sa stratégie, pour jouer l'ensemble des rôles dévolus à un quelconque griot-personnage censé assurer son dédoublement. Toutefois, il ne peut se confiner tout le temps dans cette posture en arrière-plan dans la mesure où par moments, des griots (collectif) sont interpellés pour assurer le témoignage de quelques faits importants comme par exemple dans l'extrait suivant:

Bonheur ! Avez-vous entendu,
Griots ? »
Les autres femmes ont retiré leur main du riz :
« - Ah ! C'est toi-même
Qui nous as dit de manger le riz,
Sinon Sama Berete a accouché d'un garçon. »
« - Bonheur ! »
Il a levé son bras :
« - Griots,
Avez-vous entendu la nouvelle ? Mon second fils !
On dit que ma première femme a eu mon second fils.
Alors la guerre, ce fut la guerre. (Diabaté 1975: 28)[459]

La scène se passe au moment où les deux épouses du roi Fataku Maghan Kegni viennent d'accoucher chacune d'un bébé de sexe masculin. A chaque annonce de naissance par les matrones, le roi interpelle les griots pour les en informer. Cette manière d'accorder le monopole de la médiation de l'information aux griots pourrait traduire l'attachement de ceux-ci à la famille impériale, et expliquer en même temps leur appartenance au premier cercle du pouvoir. Dans ce cas, il revient au griot en tant que médium social autorisé, parce qu'investit de ce que Bourdieu (1982) nomme «capital symbolique», d'annoncer la nouvelle au peuple. C'est vers la fin de la version de Diabaté, qu'apparaît à nouveau un griot qui n'est autre que l'ancêtre du griot-orateur lui-même: Kalajan Sangoyi. On

[457] L'art oratoire a peut-être commencé par les femmes, et les hommes y sont venus par intérêt.
[458] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.49.
[459] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.28.

comprend alors que, tout en rendant hommage à son arrière-grand-père, la motivation de Kele Monzon est de montrer la prééminence des griots Diabaté sur les autres lignages de griots.

L'absence de griot-personnage, qui semble être volontairement omis, est une occasion pour le narrateur de propulser son ancêtre sur la scène de l'histoire en vue de lui conférer plus de charisme. Cela mime le *fadenya*, la rivalité entre les griots d'une part, et d'autre part, il laisse entrevoir l'existence d'un régime concurrentiel dans le discours. Dans ce contexte, la posture adoptée pour exclure un autre personnage de même statut dans le récit, constitue une manière d'éviter la concurrence entre les deux griots qui accomplissent en même temps leurs performances dans un même espace. Par ailleurs, en choisissant d'omettre dans sa narration les scènes d'apparition du griot-personnage avec tout le discours qui marque la présence de celui-ci, le griot-narrateur développe une stratégie, laquelle consiste à centrer exclusivement l'attention du lecteur ou de l'auditoire sur sa prestation. De cette manière, le conflit que génère la rencontre des deux voix est évité.

Tout comme dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960), dans *le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, la scène qui se passe à la veille de la bataille décisive de Kirina laisse entrevoir l'image du griot-personnage historien sur la surface du texte:

> *Maintenant, Soundiata, je vais te dire ce que je n'ai cessé de te répéter avant que Dankaran Touman ne me séparât de toi, pour m'envoyer à Sosso.*
> *« Ton aïeul, le Tchadien Bilali Ibn Ka Mâma, que les Mandén-ka appellent Bilali Ibounâma, pris au Cameroun par Boubacar Sidiki, devait servir fidèlement, pendant des années, le Prophète Mohammadou (que la paix de pieu soit sur lui). Latal Kalabi, un de ses fils, quitta La Mecque et vint s'installer sur une terre qu'il baptisa : « Mandén », une terre située entre les fleuves Djéliba et Sankarani. Latal Kalabi eut pour fils Damel Kalabi qui fit des conquêtes et agrandit cette terre! Damel Kalabi eut pour fils Lahilatoul Kalabi qui fut un grand pèlerin; îl eut deux fils : Kalabi Bomba (ou Kalabi le Grand) et Kalabi Dôman (ou Kalabi le Petit); mais c'est Kalabi Bomba qui s'assit sur la peau royale. Il introduisit le rite de « Kondén Diara »*[460] *dans*

[460]Les notes sont de l'auteur. Kondén Diara : voir l'Enfant noir.

les mœurs pour préparer les enfants du Mandén au douloureux rite de passage qu'est la circoncision... Kalabi Bomba eut pour fils Mamadi Kani, le puissant roi qui, lui, introduisit la confrérie des chasseurs dans les mœurs du Mandén. Ce faisant, il inventa le sifflet des chasseurs « sïmbon » et la tenue des chasseurs « sèrèbou ». Il conquit bien des terres et il devint ainsi facile à son quatrième fils, Sïmbon Bama-ri Tagnôkô Kélén, en se servant de cette nouvelle institution, d'agrandir le Mandén ! Sïmbon Bamari Tagnôkô Kélén eut pour fils M'Bali Néné qui fit régner la paix au Mandén. M'Bali Néné eut pour fils Mansa Bêlé dont Ie surnom était Mari-Diata. Mansa Bêlé fut ton arrière-grand-père; il introduisit la danse du « Coba » [461] *ou « grand événement » dans les cérémonies de circoncision des enfants; il eut cinq fils : Missa, Barry, Namandjan, Kônôkôrô Sémba et Bélébakon. Cependant ce troisième fils, Namandjan, qui s'assit sur la peau royal fut un grand guerrier. Après le règne de Namandjan la descendance du cinquième fils de Mansa Bêlé prendra le pouvoir. Ce cinquième fils était Bélébakô, son fils était Naré Maghan Kon Fatta, Maghan Kégni ou Maghan le Beau, qui te donna le jour.*

« Du petit village entre les fleuves Djéliba et Sankarani dix souverains ont fait du Manden un royaume à neuf provinces [..].(Camara 1978: 215-216)[462]

Si cette intervention s'apparente à celle dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960), elle s'amorce par une adresse du griot-personnage sous la forme de discours autonymique ou d'autoreprésentation de la parole, trace d'une énième répétition de la même histoire à Soundiata lorsqu'il dit :

Maintenant, Soundiata, je vais te dire ce que je n'ai cessé de te répéter avant que Dankaran Touman ne me séparât de toi, pour m'envoyer à Sosso.

Cette forme d'insistance par voie de répétition, loin d'une simple redondance, laisse présager un mode de transmission de conseils visant à préparer le héros à s'accommoder aux protocoles indispensables dans la manière d'exercer le pouvoir à l'image de celle des ancêtres. Plus loin, le griot-personnage poursuit en ces termes:

[461] Coba : voir l'Enfant noir.

[462] Camara Laye, op.cit., p. 215-216.

« Ton aïeul, le Tchadien Bilali Ibn Ka Mâma, que les Mandén-ka appellent Bilali Ibounâma, pris au Cameroun par Boubacar Sidiki, devait servir fidèlement, pendant des années, le Prophète Mohammadou (que la paix de pieu soit sur lui). Latal Kalabi, un de ses fils, quitta La Mecque et vint s'installer sur une terre qu'il baptisa : « Mandén », une terre située entre les fleuves Djéliba et Sankarani. […]Après le règne de Namandjan la descendance du cinquième fils de Mansa Bêlé prendra le pouvoir. Ce cinquième fils était Bélébakô, son fils était Naré Maghan Kon Fatta, Maghan Kégni ou Maghan le Beau, qui te donna le jour ».

Dans cet extrait, on apprend que l'Ancêtre de Soundjata est un Tchadien d'origine qui était au service du prophète de l'islam. Dans sa généalogie, le griot-personnage, qui situe l'origine de la fondation du Manden, fait état de conquêtes guerrières et des innovations culturelles attribuées aux ancêtres de Soundiata. Ces dernières marques dénotent l'implication de ceux-ci (les ancêtres) dans la valorisation des actions royales et surtout leur contribution au rayonnement de la personnalité culturelle du royaume. L'orateur clôt son discours en rappelant que dix souverains dont le père de Soundiata sont les principaux acteurs de l'extension du Manden à neuf provinces.

Dans ce bref rappel historique à travers la déclamation de la généalogie, s'élabore la double image du griot-personnage historien et celle de précepteur du prince qui prend corps et forme dans la perspective d'«aiguiser» l'ardeur héroïque de Soundiata. En persuadant, le discours secrète l'ethos du griot orateur comme le préconise la théorie d'Aristote sur l'ethos oratoire. Derrière la manière individuelle de chaque griot-orateur de construire son image se lit l'importance inégalée qu'il accorde à la mise en place de l'ethos. Les scènes ne sont pas toujours les mêmes même si tous les griots se préposent de construire l'image valorisée du héros principal. Se pose alors la question de l'écart qui se creuse entre les différentes versions des griots.

Dans la version orale de Karamo Adama Diabaté, l'image du griot-personnage historien ne se construit qu'à travers le discours du griot-orateur lui-même dans la performance orale. La présence ou l'absence de l'image du griot-personnage historien dans les scènes précédemment décrites, nous amène à inférer que les conditions d'énonciation des performances ne sont pas les mêmes. Chaque

performance porte les marques d'apparition de l'image en fonction de l'importance qu'elle lui accorde.

6.2.2 L'image du griot-personnage généalogiste dans l'épopée mandingue

Les différents clans de griots que l'on reconnaît à leurs patronymes sont attachés aux lignées royales dont elles détiennent l'histoire à déclamer sous forme de panégyrique ou de louanges à l'occasion de certaines manifestations. Ces dernières construites autour de l'origine des noms de famille, sont l'occasion pour le griot d'activer les leviers de la bravoure, de la fierté et de la dignité. Djéli Mamadou Kouyaté met au jour la fonction de généalogiste assignée au griot en ces termes

> *[…] Je connais la liste de tous les souverains qui se sont succédé au trône du Manding. Je sais comment les hommes noirs se sont divisés en tribus, car mon père m'a légué tout son savoir. Je sais pourquoi tel s'appelle Kamara tel Kéita tel autre Sidibé ou Traoré. Tout nom a un sens, une signification secrète. (*Djibril Tamsir Niane, 1960: 9-10)[463]

Il se passe que cette évocation publique de l'histoire familiale d'un individu, qui met en avant tout ce qui est digne d'éloges, est un trait caractéristique attestant que la société mandingue entretient des liens avec la mémoire de son passé. L'honneur, la dignité et les hauts faits d'armes des ancêtres d'une personne, interpelle constamment le héros l'obligeant de se tenir à la hauteur de cette réputation, de s'en montrer digne et idéalement, de mieux faire pour incarner dignement la famille.

Chez Djibril Tamsir Niane (1960) le griot-personnage laisse découvrir son image de généalogiste sur la surface du texte, en des points privilégiés comme l'espace de la guerre. Dans cette scène qui se passe au cours de la préparation du

[463] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.9-10.

moral de l'armée avant d'affronter Soumaoro, le griot apostrophe Soundjata en ces termes:

> *Mais écoute ce que tes ancêtres ont fait afin que tu saches ce que tu as à faire. Bilali, le deuxième de ce nom, a conquis le vieux Manding ; Latal Kalabi a conquis le pays entre Djoliba et Sankarani. Lahibatoul Kalabi, d'illustre mémoire, en allant à La Mecque, a attiré sur le Manding la bénédiction divine ; Mamadi Kani des chasseurs a fait des guerriers, il a donné la force armée au Manding; son fils Ba-marin, Tagnokelin, le roi vindicatif avec cette armée a fait craindre le Manding ; Maghan Kon Fatta, dit Nare Maghan, à qui tu dois le jour, partout dans le Manding a fait régner la paix et les mères heureuses ont donné au Manding une jeunesse nombreuse. Tu es le fils de Nare Maghan, mais tu es aussi le fils de ta mère Sogolon la femme-buffle, devant qui les sorciers impuissants reculent de frayeur. Tu as la force et la majesté du lion, tu as la puissance du buffle.* (1960: 115-116)[464]

Tout au début de son discours, Balla Fasséké invite le héros à s'imprégner du règne des rois qui se sont succédé sur le trône au Manden pour savoir et mesurer la tâche qui l'incombe. En remontant aux ancêtres, Balla Fasséké met au jour les mérites de ceux-ci à travers les actes dignes d'éloge dont ils ont été les héros. Par ce catalogue de faits qui se rapportent au portait de toute une lignée à travers la mise en place de la généalogie dans son récit, le griot-personnage cherche à exalter l'héroïsme guerrier. La présentation de Soundjata, comme étant le fils du Nare Maghan et de Sogolon participe de la construction de cette image logique. Le héros qui apparaît de par sa naissance comme un homme nanti de pouvoirs mystiques invincibles par les forces du mal, doit emboîter le pas à son père qui a assuré la paix et la tranquillité au peuple maninka.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, dans *l'aigle et l'épervier,* l'œuvre de Massa Makan Diabaté ne fait pas de place à l'image de griot-personnage généalogiste. En revanche, en lieu et place, le griot narrateur étale les prouesses héroïques de Jakuma Doka, l'ancêtre des Kouyaté qui loue Soumaoro dans le récit

> *L'ancêtre des Kuyate a joué le balafon*

[464] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.115-116.

Dans le creux de la montagne :

« - Ye, ye, ye

Yanmario !

L'amusement n'empêche pas le sérieux[465].

Susu Sumanguru je ne t'ai pas trouvé ici.

En entrant Sumanguru a une coiffure en peau d'homme

En entrant Sumanguru a un pantalon en peau d'homme.

En entrant Sumanguru a un boubou en peau d'homme.

En entrant Sumanguru a un boubou en peau d'homme.

Saluons Sumanguru,

Roi autochtone, et premier roi !

En vérité l'amusement n'empêche pas le sérieux.

Susu Sumanguru je ne t'ai pas trouvé ici.

Ye, ye, ye, Yanmari o!

Le rire n'empêche pas la guerre. (1975: 58-59)[466]

Dans le répertoire musical mandingue, ce chant appartient au rythme du *janjon* (dont l'historique est dressé au chapitre1). Dans cette louange à Sumanguru qui fonctionne en partie sur l'anaphore (répétition en début de vers de : *en entrant Sumanguru*…), le griot explique le caractère indissociable du jeu et du sérieux. En effet, si le *janjon* est une danse qui relève du jeu et de la distraction, il faut ajouter que n'importe qui ne la danse pas. D'où le sérieux que l'imaginaire colporte à propos de cette danse au fil des âges. Cela traduit le mythe qui entoure les pouvoirs magiques du souverain de Soso, appelé aussi roi-sorcier. Pour atténuer l'ardeur vengeresse du roi, Jakuma Doka, qui a transgressé les règles en jouant du balafon de Sumanguru anticipe sur la sentence en demandant la clémence :

Roi autochtone, et premier roi !

En vérité l'amusement n'empêche pas le sérieux.

Susu Sumanguru je ne t'ai pas trouvé ici.

Ye, ye, ye, Yanmari o!

Le griot met sa témérité, son audace, et sa faute au compte de l'absence de Sumanguru. Derrière ce discours se lit la peur d'être châtié à la dimension de la

[465] Il s'agit de la danse prestigieuse du Janjon. Les uns l'attribuent à Sunjata, et les autres à Fakoli le neveu de Sumanguru. Mais en fait, le Janjon est à notre avis la devise musicale des chasseurs. (Voir « Janjon et autres chants populaires du Mali », Massa M. Diabaté, Présence Africaine 1970).

[466] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.58-59.

forfaiture car toucher au balafon du roi-sorcier est un acte audacieux qui relève tout de même du sacrilège.

Dans *le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, le griot-personnage reprend en quelque sorte le discours du griot-narrateur pour dire la généalogie du roi de Manden. Ainsi, à travers cette réappropriation du discours, se construit une image du griot-personnage généalogiste telle que présente dans ces lignes suivantes:

> **«** *Ton aïeul, le Tchadien Bilali Ibn Ka Mâma, que les Mandén-ka appellent Bilali Ibounâma, pris au Cameroun nar Boubacar Sidiki, devait servir fidèlement, pendant des années, le Prophète Mohammadou (que la paix de pieu soit sur lui). Latal Kalabi, un de ses fils, quitta La Mecque et vint s'installer sur une terre qu'il baptisa : « Mandén », une terre située entre les fleuves Djéliba et Sankarani. Latal Kalabi eut pour fils Damel Kalabi qui fit des conquêtes et agrandit cette terre! Damel Kalabi eut pour fils Lahilatoul Kalabi qui fut un grand pèlerin; il eut deux fils : Kalabi Bomba (ou Kalabi le Grand) et Kalabi Dôman (ou Kalabi le Petit); mais c'est Kalabi Bomba qui s'assit sur la peau royale. Il introduisit le rite de « Kondén Diara » dans les mœurs pour préparer les enfants du Mandén au douloureux rite de passage qu'est la circoncision... Kalabi Bomba eut pour fils Mama-di Kani, le puissant roi qui, lui, introduisit la confrérie des chasseurs dans les mœurs du Mandén. Ce faisant, il inventa le sifflet des chasseurs « sïmbon » et la tenue des chasseurs « sèrèbou ». Il conquit bien des terres et il devint ainsi facile à son quatrième fils, Sïmbon Bama-ri Tagnôkô Kélén, en se servant de cette nouvelle institution, d'agrandir le Mandén! Sïmbon Bamari Tagnôkô Kélén eut pour fils M'Bali Néné qui fit régner la paix au Mandén. M'Bali Néné eut pour fils Mansa Bêlé dont Ie surnom était Mari-Diata. Mansa Bêlé fut ton arrière-grand-père; il introduisit la danse du « Coba » ou « grand événement » dans les cérémonies de circoncision des enfants; il eut cinq fils : Missa, Barry, Namandjan, Kônôkôrô Sémba et Bélébakon. Cependant ce troisième fils, Namandjan, qui s'assit sur la peau royal fut un grand guerrier. Après le règne de Namandjan la descendance du cinquième fils de Mansa Bêlé prendra le pouvoir. Ce cinquième fils était Bélébakô, son fils était Naré Maghan Kon Fatta, Maghan Kégni ou Maghan le Beau, qui te donna le jour.*

« Du petit village entre les fleuves Djéliba et Sankarani dix souverains ont fait du Mandén un royaume à neuf provinces. (Camara 1978 : 215-216)[467]

Cet extrait dresse le tableau chronologique de la succession sur le trône au Manden. Ce tableau renvoie à la conclusion de Kestelooot & Dieng (1997: 87)[468] qui mentionnent que dans Soundjata la généalogie se compose de trois branches : la branche orientale, celle des rois-chasseurs, et enfin celle de sa famille. Le griot introduit par le dévoilement de l'identité et la localisation première du Manden. En faisant état de l'existence d'un grand pèlerin parmi les ancêtres du héros, le griot intègre la culture islamique (comme une pratique ancienne) dans la vie du peuple maninka. Cette généalogie éclaire l'origine de certains pratiques et les identités des auteurs de l'introduction de matières ou des activités culturelles dans les mœurs comme : le *Konden diara*, le *coba*, et le *simbon*. On apprend que le Manden doit son agrandissement à l'action de la confrérie des chausseurs. Ce qui dénote de l'importance de cette corporation et de la place qui lui est réservée dans la société mandingue. Dans la foulée, et mettant l'occasion à profit, Balla Fassali, le griot-personnage insère sa propre généalogie qui correspond à celle des griots Kouyaté:

Je te citerai, en passant, les griots qui ont servi les rois du Mandén, depuis le soleil de ton aïeul Latal Kala-bi. Ce sont : Sorakata Kouyaté, Moundalfa Kouyaté, Faroukou Kouyaté, Farkan Kouyaté, Koukouba Kouyaté, Batamba Kouyaté, Niéni-Niéni Kouyaté, Kambassia Kouyaté, Haryni Kouyaté, Dikisso Kouyaté, Dantouman Kouyaté, Kaléani Kouyaté, Gnankouman Kouyaté, Doua Kouyaté, qui m'a donné le jour et qui fut le griot de ton père.
*« Tous ces griots ont servi des rois à totem unique; moi, Balla Fassali Kouyaté, j'ai le privilège d'être le griot d'un roi possesseur de trois totems - le lion, Ie buffle et la panthère! - puissance qu'aucun prince du Mandén n'a eue : tu es le premier à avoir une telle puissance. « Je dois donner vie aux gestes du roi exceptionnel que tu es, à toi Naré Maghan Diata, de mener la grande action***.** (1978: 216-217)[469]

[467] Camara Laye, op.cit., p.215-216.
[468] Lilyan Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit., p.87.
[469] Camara Laye, op.cit., p.216-217.

6.2.3 L'image du griot-personnage précepteur des princes dans les versions de l'épopée mandingue

Il apparaît que dans l'épopée mandingue émerge l'idée d'un âge d'or, période du règne de Soundjata, mais aussi cette idée selon laquelle c'est « l'avenir qui donne sens au passé », le présent étant une période de réalisation qui interpelle des défis à relever en vue de léguer des actions mémorables aux générations futures. De ce fait, il existe dans le discours du griot une sorte de combinaison de différents régimes d'historicité tels qu'évoqués par François Hartog(1980)[470] pour l'historiographie européenne. L'aptitude pédagogique du griot associée à son statut de *nyamakala* qui lui confère une liberté presque totale de parole, le prédispose aux fonctions de précepteur et de conseiller dans les cours royales. Djéli Mamadou Kouyaté semble jouir de ce prestige lorsqu'il dit: « *J'ai enseigné à des rois l'Histoire de leurs ancêtres […]».*

Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, en plus d'être un courtisan établi dans le premier cercle du pouvoir, le griot personnage dispose des attributs d'enseignant dans la cour impériale. L'extrait suivant met en évidence l'image du griot précepteur « *[…]Balla Fasséké suivait tout le temps Sogolon Djata, il avait vingt ans passés, lui; c'était lui qui donnait à l'enfant l'éducation et l'instruction selon les principes du Manding ; il ne manquait aucune occasion d'instruire son élève à la chasse ou en ville […]».* (Djibril Tamsir Niane 1960:48)[471]

On peut lire que Soundjata était bien l'élève de Balla Fasséké qui lui donna les leçons nécessaires pour affronter les différentes péripéties de la vie d'un homme. La formation se donnait en tout temps et en tout lieu. Ainsi, chaque événement était un moment propice d'enseignement. Malgré le rôle marquant de précepteur du griot dans la cour royale, on ne perçoit pas cette image du griot-orateur dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté. Il en est de même chez Camara Laye dans *le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Koum*a. Dans cette autre version, l'image du griot-personnage précepteur des princes n'est pas repérable.

[470] François Hartog, *le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 1980.
[471] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p. 48.

La participation de Balla Fassali à la formation en tant que précepteur de Soundiata n'est pas visible quoiqu'il soit l'un des personnages les plus proches de la vie du prince. La même remarque concerne la version orale de Karamo Adama Diabaté.

6.2.4. L'image du griot-personnage, conseiller et porte-parole du roi dans l'épopée mandingue

La présence des griots dans l'entourage des souverains au Manden est attestée dans les textes d'auteurs arabes qui ont décrit les mœurs des sociétés ouest-africaines qu'ils avaient connues par eux-mêmes ou à travers les récits de voyageurs. Ibn Batuta, le grand voyageur arabe, qui séjourna au Mali entre 1352 et 1353 sous le règne de l'empereur Mansa Suleymane, décrit avec étonnement, la place qu'occupe Duga, le chef des griots, dans la cour de l'empereur du Mali, notamment au cours des audiences solennelles. Duga apparaissait richement habillé aux côtés de l'empereur qui lui parle à voix basse et dont il transmet la parole à l'auditoire (Konaté 2006)[472]. Ainsi, Duga fait-il office de porte-parole ou d'intercesseur entre l'empereur et le peuple.

Djibril Tamsir Niane (1960) rappelle la scène de *Kouroukan fouga* où Soundjata devenu Mansa s'adresse à son peuple en empruntant la voix de Balla Fasséké comme en témoigne cet extrait

> -*Je vous parle, peuples réunis. A ceux du Manding, je transmets le salut de Maghan Soundjata ; salut à ceux de Do, salut à ceux de Tabon, salut à ceux de Wagadou, salut à ceux de Méma, salut à ceux de la tribu de Fakoli, salut aux guerriers Bobos et enfin salut à ceux de Sibi et de Kà-ba. A tous les peuples réunis, Soundjata dit « Salut »*. (Niane 1960: 134)[473]

Agissant au nom du mansa, Balla Fasséké transmet les salutations de celui-ci à son peuple rassemblé. Cette scène participe de la construction de l'image du

[472] Doulaye Konaté, *Relire les lieux de mémoire à la lumière de la construction nationale au Mali*, Quebec, 2006.
[473] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.134.

griot personnage porte-parole du roi. Plus loin, le contexte de la prise de parole de Soundjata est décrit de la manière suivante: « *Soundjata se leva, un silence de cimetière couvrit toute la place. Le Mansa s'avança jusqu'au bord de l'estrade. Alors Soundjata parla en Mansa : seul Balla Fasséké pouvait l'entendre, car un Mansa ne parle pas comme un crieur public »* (Djibril Tamsir Niane 1960: 40)[474]

Cet extrait renforce davantage la structuration de l'image de «porte-parole autorisé» comme le souligne Bourdieu dans *le Sens Pratique* (1980); laquelle s'élabore à travers le griot-personnage, fondé de pouvoir, en raison du fait qu'il est investi du capital symbolique, de parler au nom du Mansa. Les hommes de pouvoir d'origine noble doivent, dans la vision du maninka, être pondérés, et faire preuve de retenue en toutes circonstances. Ainsi, il est proscrit de parler à haute voix, fonction qui revient au griot de porter la voix en direction de l'auditoire. Cela présente, entre autres, l'avantage pour le souverain de faire porter la responsabilité des écarts éventuels de langage au griot. Le rôle d'interface assure à ce dernier un pouvoir certain, dans la mesure où il apparaît comme un homme d'influence. Valérie Thiers-Thiam (2004)[475] pense que le griot tient en haleine les auditeurs à qui il s'adresse. En tant qu'homme de confiance, l'autre image véhiculée par le griot- personnage est celle du conseiller des rois. En effet, dans Djibril Tamsir Niane (1960) Naré Maghan a toujours été attentif aux conseils de Doua, son griot, comme le montre l'extrait suivant:

> *Comme l'homme est impatient! Naré Maghan se détacha insensiblement, mais Gnakouman Doua ne cessait de rappeler au roi les paroles du chasseur. […]*
>
> - *Le tout puissant a ses mystères, disait Gnakouman Doua, et reprenant une parole du chasseur devin il ajouta: «le fromager sort d'un grain minuscule*. (1960: 38)[476]

On voit que Gnakouman Doua veille sur le moral du roi. Par ses conseils, il redonne la confiance au moment où le roi est envahi par le sentiment de perdre espoir face à l'état d'infirmité de Soundjata. Dans la vie de l'empire, le rôle de conseiller et de personne d'influence des griots se trouve conforté par la

[474] Djibril Tamsir Niane,op.cit., p.40.
[475] Valérie Thiers-Thiam, op.cit.
[476] Djibril Tamsir Niane,ibid., p.38.

possibilité et même la liberté qu'ils ont de critiquer les princes, de relayer les critiques qui leur sont faites par la rumeur publique. Le griot est le seul qui jouit de la liberté de dire ce qu'il veut aux souverains quelle que soit leur puissance et quel que soit leur charisme. Ce pouvoir place les griots dans une situation ambivalente sur le plan statutaire, situation que nous avons déjà développée dans les chapitres précédents.

Dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté, c'est dans la mise en scène de l'ancêtre du griot-orateur qu'apparaît cette image où le griot-personnage est quasi inexistant. Kalajan Sangoyi en tant que porte-parole de la délégation des acheteurs de chevaux, s'adresse au roi en ces termes :

« - L'ancêtre des Wolof...
Tes acheteurs de chevaux
Sont arrivés chez l'ancêtre des Wolof, à Jolof
Alors il leur a pris
Trois cent trente-trois chevaux.
Jolofin Mansa les a fait entrer dans son tata.
Voici neuf peaux de bubale, neuf chiens.
Il dit de te les donner,
Parce que tu ne peux encore posséder des chevaux, [477]
Promeneur de chiens. Voilà ce que tu es
Avec ton Tira Magan.
Les chevaux sont restés à Kanbia.
Sunjata, tes chevaux sont restés à Kanbia » (Diabaté 1975:86)[478]

Dans cette parole s'expriment plusieurs sous-entendus. S'il existe un premier niveau qui s'inscrit dans l'optique d'informer, au-delà, dans un deuxième niveau d'analyse, le griot conseille la punition de Jolofin Mansa pour s'être rendu coupable d'outrage envers le roi en adoptant un comportement désagréable. Pour cette raison, Jolofin Mansa a droit à un châtiment exemplaire. Le griot en fin connaisseur des sentiments de grandeur du Mansa cherche à envenimer la situation afin que le roi s'irrite contre le coupable. Le but poursuivi est qu'une

[477] Le cheval est le premier cadeau que l'on offrait à un roi après son intronisation ; en confisquant ceux de Sunjata, Jolofin Mansa lui refuse sa reconnaissance.
[478] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.86.

décision grave soit prise pour servir d'exemple comme le suggère cette clôture incitatrice

Les chevaux sont restés à Kanbia.
Sunjata, tes chevaux sont restés à Kanbia.

En d'autres termes, en énonçant les chevaux / tes chevaux, le griot insinue l'idée qu'il existe quelqu'un d'autre plus fort que le roi, son Tira Maghan. Cette manière de parler qui pousse à la colère sonne comme une recommandation de passer à l'action.

Chez Camara Laye, le compagnonnage crée les conditions d'élaboration de l'image du conseiller, comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

Mon roi s'appelle Dô-Samô Condé. La chasse m'a conduit de mon pays à vos murs. En route, j'ai aperçu une antilope que j'ai poursuivie. Grâce à Sani et Kontron et aux bénédictions de mon maître, mes flèches l'ont atteinte; le l'ai dépecée; la dépouille gît non loin de votre palais. Voici votre part! » Il sortit de sa gibecière une cuisse d'antilope qu'il tendit à Gnankouman-Doua lequel, en le remerciant, dit : « Le roi et son entourage, touchés, profondément touchés de ta courtoisie et du respect scrupuleux que tu fais de nos usages, me chargent de te dire : tu viens de chez toi, tu arrives chez toi à la cour de Niani. (1978 : 78)[479]

On observe que c'est par l'intermédiaire de Gnankouma Doua que le chasseur fait parvenir au roi sa part de viande. En retour, c'est parcequ'il jouit de la confiance du roi que le griot personnage s'autorise la transmission de la gratitude du roi au chasseur. Si le roi approuve ce que dit le griot, c'est qu'il adhère et partage le point de vue de celui-ci. En tant que médiateur, les actes posés par ce dernier sont cautionnés d'avance par le chef. D'où la construction de l'image du conseiller doublée de celle de porte-parole. On voit le traitement que le Maninka réserve aux étrangers. En effet, à ces derniers sont destinés tous les soins d'hospitalité. D'ailleurs, en tant que porte-parole, le griot-personnage, par son mode vestimentaire met en valeur sa personne comme dans la scène suivante, qui correspond à la cérémonie du baptême public de Soundiata :

[479] Camara Laye, op.cit., p.78.

Le griot et porte-parole du roi, en habit d'apparat, regarda autour de lui, puis, comme satisfait de la présence au palais d'une si nombreuse foule, il se plaça au centre, bien au centre du grand cercle et commença de parler :

Minka an na din Mansa bara bi,
Wolé Mandén Mansa la dén koun li di
Mandén kouma don tôle an bolo ko kouma-lafôlô kouma
An nou dyéli lou yé wolé fôlô fô la an Ion bali lu yé
Wo kouma lafôlô kouma wo, dén min na bôtô bi
Ala ma ala ké woli yé an démin
ka siyaman kafo wola!
Ndén ké min lô ni nkéré fé, Balla Fassali Kouyaté.
A san tan né bi, wolé kéto ala dyéli di
A ba bara min ké ata mansaya té lé dô,
Wolé fanan yé wo fôla dounya nyé!
Mansa dan bali lé ka dén baraka madi Maghan kégni ma.
San Méléka lou yé n'séré di!
Missilimin ké-mân ni a mousso-mân,
Wolou Fanan yé n'séré di!
Mômô té se ka manidji ladan,
Ka wokè Mo di, Fo Mansa dan bali kélén!
Aka wo dji wolé la dan, ka woké dyélidi,
Ka wo ladan ikô, ka woké sobo koudounédi!
Wo sobo sissèdén nikélén bâ atâ,
Sissè bè di ibi la anô fè!
Wo sobo koudounè wo, woka woo
Kônondô lé soden : ' '
Wo kélén na bara ni do ta kè kélén di!
Issimou Ho... Ho... Ho!... Saïba Ho... Ho... Ho!
A tôle Naré Maghan Diata iko, afa maghan kégni!
A tôle Sogolon Diata ka anâ tôgô la akan
A la ma akè - ra sii mâdi!
diama Ko amina
Ala ma akèra mô kindé di!
diama Ko amina
Ala ma akèra Mansa Gnoumadi!
diarria Ko amina.

Ce qui nous a réunis aujourd'hui chez le roi,
C'est le baptême du fils de Mandén Mansa.
Or l'histoire du Mandén, nous l'appelons Kumo-lafôlô-kuma!
Nous les griots, est ce que nous chantons pour ceux qui ne nous connaissent pas.
Cette première parole, l'enfant qu'on baptise aujourd'hui.
Que Dieu fasse que son travail nous aide
A grandir l'histoire!
Mon fils qui est debout à mes côtés, Balla Fassali Kouyaté
Il a dix ans aujourd'hui, c'est lui qui deviendra son griot!
Le travail qu'il fera durant son règne.
C'est Balla Fassali qui le chantera au monde!
C'est l'incré qui a donné à Maghan le Beau, l'enfant de la puissance
Les Anges d'en Haut m'en témoignent!
Les Musulmans, hommes et femmes,
M'en témoignent aussi! Nul ne peut forger le sperme.
Pour en faire une personne, l'incréé excepté!
C'est cette eau qu'il a forgée pour en faire du sang.
Et forgé encore cela, pour en faire un bout de chair!
Ce bout de chair, un poussin le prend-il.
Tous les poulets suivent son sillage!
Ce bout de chair à neuf trous!
Aucun ne joue le rôle des autres. ,
Nul ne peut forger un tel chef-d'œuvre, l'incréé excepté!
Il vient de l'incréé avant que soit créé son père :
Son nom est Mari -Diata, tout comme son arrière-grand-père Mansa-Bélé!
Son nom est Naré Maghan Diata, tout comme son père
Maghan le Beau! Son nom est Sogolon-Diata, Diata fils de Sogolon!
Mandén est l'enfant du lamantin.
II y avait dans une mare un lamantin que les chasseurs harcelèrent une nuit; il accepta d'être tué mais, auparavant, demanda que fût préservé son enfant.
Le premier roi Latal Kalabi s'établit dans le lieu-dit et baptisa ses terres : Mandén.
Que Dieu lui donne longue vie!
La foule répondit : amina!
Que Dieu lui donne une bonne santé!

La foule répondit : amina! ,

Que Dieu le fasse bon Mansa!

La foule répondit : amina! (pp.129-131)[480]

En mettant en avant la description du vêtement du griot, l'auteur porte attention à ce que Barthes (1966-1973)[481] nomme «*la rhétorique du signifiant vestimentaire*». De cette considération, le vêtement apparaît comme un outil qui valorise l'image du personnage. C'est un élément extérieur qui apporte de la caution et / ou du poids à la parole proférée étant donné que dans le monde Manden, une attention particulière est réservée à l'accoutrement de celui qui prend la parole sur la place publique lors des cérémonies. Le mode vestimentaire est l'un des traits qui fait partie de l'armature de la prestation oratoire. Il aide à influencer autrui afin qu'il vous accorde une bonne image. Cela confère de la densité à la corporéité dont parle Maingueneau (2004) dans la construction de l'ethos.

Le griot plante le décor par l'évocation des raisons du rassemblement du peuple chez le roi. Il fait de la prière en même temps qu'il formule des vœux pour les actes que posera l'enfant, une fois adulte. Dans la continuité des vœux, il présente son fils Balla Fassali qui sera le griot du nouveau-né. Ainsi, Balla Fassali a-t-il pour mission de chanter la gloire de son maître.

Ensuite, le griot aborde le processus de transformation du sperme en un humain par Dieu dont il loue la grandeur, avant de dévoiler le nom de l'enfant qu'il lie à son ancêtre par un bout de l'histoire de l'arbre généalogique. Dans une allégorie, il expliqua la fondation du Mandén. C'est par la prière épidictique que se clôt l'intervention du griot. Sous la forme de clôture, les bénédictions qui sont rehaussées par « *amina* » prouvent que le griot orateur est en phase avec la foule.Le protocole suivi par le griot n'est pas étranger au Maninka dont le discours en des circonstances déterminées se construit autour de l'objet du rassemblement, de rappel de bout d'histoire, et de bénédictions. Plus visible, l'image du griot-personnage porte-parole du roi, se profile dans l'extrait suivant :

[480] Camara Laye, op.cit., p.129-131.
[481] Roland Barthes, op.cit.,p.317.

Peuples réunis, nous voici en paix après des années de souffrances, mais cette paix, nous la devons à un homme qui, de loin, a entendu nos gémissements. Cet homme c'est Naré Maghan Diata. Mes chers amis, je vous transmets à tous le salut de Soundiata. La paix est revenue, que Dieu nous la conserve pour longtemps! (1978: 227)[482]

Au moment où le roi s'adresse à la foule, Balla Fassali lui sert de porte-parole car un roi ne saurait élever la voix en parlant. Sur fond de propagande, le griot fait un clin d'œil à l'histoire récente du peuple et présente Soundiata comme le sauveur et le libérateur du peuple Maninka qui vivait dans la douleur de la soumission à la dictature Soso. Une fois encore, par la prière épidictique, il souhaite que Dieu préserve durablement la paix au Manden. On remarque que le Maninka se réfère constamment à Dieu et sollicite les faveurs de celui-ci dans l'accomplissement de tous les actes fondamentaux de sa vie. On en déduit que le Maninka appartient à un peuple croyant qui pense que tout adviendra par la volonté de Dieu. Ailleurs, le griot- narrateur lève le voile sur un ensemble d'images du griot-personnage qui s'entremêlent: « *Son conseiller, confident et porte-parole, le griot Doua, toujours présent, ne songeait se distraire du service du roi un seul instant ».* (Camara1978 **:** 77)[483]

Cette association d'images fait du griot, un personnage omniprésent dans le récit, et une pièce maîtresse du dispositif du pouvoir du roi du Manden. Il convient de mentionner que l'ensemble de ces images sont rendues dans la narration et non dans une intervention du griot-personnage. Contrairement aux précédents griots-orateurs, dans la version orale de Karamo Adama Diabaté**,** le griot Balla Fasséké décrit ne fait montre d'aucune image de conseiller. Toutefois le fait de se rendre à Soso pour transmettre le message à Soumaoro témoigne des dispositions de porte-parole et donc de la construction de l'image de celui-ci. Mieux, à *Kouroukan fouga* (que nous avons décrit au chapitre I), transparaît l'image du griot-personnage porte-parole. A cette occasion une place spéciale est dédiée à Balla Fasséké pour lui permettre d'assurer sa fonction dans la plénitude. C'est ainsi qu'il occupe le plus grand mirador parmi la trentaine qui est dressé pour la circonstance :

[482] Camara Laye, op.cit., p.227.
[483] Camara Laye,ibid., p.77.

Gala min tunka jan a bɛɛ di.
Bala Fasɛkɛ ta le trɛ o di.
Kabɛn,
Alele kuma lasela,
Kuma jugu fɔla,
Ni kuma ɲuma fɔla

Le plus grand mirador
Appartenait à Balla Fassékè
À cause
Du fait que c'est lui qui transmet la parole
Le diseur de mauvaise parole
Et de bonne parole

On comprend qu'à Kouroukan fougan, Balla Fassé occupait une place spéciale: *le plus grand mirador*. Cette position symbolique et distinctive présente des avantages pour le communicant. En effet, elle lui permet de balayer rapidement du regard toute l'assistance. Mieux, à partir de cette position où il surplombe tout l'auditoire, le griot est mis en scène de manière spectaculaire en même temps qu'il transmet en relais le discours du Mansa au peuple Maninka

6.2.5 L'image du griot-personnage médiateur, diplomate et juge dans l'épopée mandingue

Dans la plupart des sociétés ouest-africaines, le griot est un médiateur social autorisé. Le statut du griot fait de lui un acteur social engagé d'autant plus efficace qu'il bénéficie de la présomption de neutralité, ce qui consacre son état de médiateur naturel. Le griot s'investit davantage dans la prévention et le règlement des conflits interpersonnels, intercommunautaires et même interétatiques. Dans Djibril Tamsir Niane (1960) Djeli Mamadou Kouyaté déclare *« [...] C'est nous qui tranchons les différends […]»*.Du coup, le griot concilie la fonction de médiateur et de juge. Il accomplit la médiation d'autant plus aisément qu'il bénéficie d'immunités, y compris en période de guerre. En effet, le griot qui bénéficie d'une immunité peut traverser sans crainte les lignes ennemies pour porter des messages de paix. Dans ce cas, il ne peut ni être fait prisonnier, ni tué, ni être réduit en

esclavage. Ce statut particulier lui permet d'être partout le témoin des faits de guerre, des actes de bravoure des uns et de la lâcheté des autres, dont il peut rendre compte.

Dans Djibril Tamsir Niane (1960), Balla Fasséké assume les fonctions ou les charges d'ambassadeur auprès de Soso lorsqu'il est désigné à ce poste par Dankarantouma. L'image du griot-personnage médiateur est remarquable dans la société par son émergence dans la sphère privée impériale, notamment comme medium, dans les négociations qui précèdent le mariage. Djibril Tamsir Niane (1960:27) en évoque dans l'extrait qui suit :

> *Le beau Maghan, le roi Naré Maghan voulut célébrer son mariage avec toutes les formalités coutumières afin que les droits du fils à naître ne pussent être contestés par personne. Les deux chasseurs furent considérés comme parents de Sogolon et c'est à eux que Gnankouman Doua porta les noix de kola traditionnelles ; en accord avec les chasseurs on fixa le mariage au premier mercredi de la nouvelle lune.* (1960: 27)[484]

Dans cet extrait, le griot-narrateur montre la place et le rôle de Gnankouman Doua dans tout le processus du mariage de Sogolon Kedjou à tel point qu'il semble en détenir la direction. Aussi, apparaît-il comme la pièce maîtresse dans les cérémonies de mariage qu'il anime volontiers de sa musique et ses paroles. Dans ce cas, l'image du griot personnage n'apparaît qu'à travers la simple narration du griot narrateur. Mais bien plus loin, la mise en scène de Balla Fasséké participe de la construction de l'image du griot-personnage médiateur

> - *Fakoli, viens prendre place parmi tes frères que l'injustice de Soumaoro a frappés, viens, le justicier te reçoit dans son sein. En confiant ta cause au fils de Sogolon tu ne pouvais mieux faire.* (Djibril Tamsir Niane 1960: 113)[485]

Fakoli qui dirigeait dans l'armée adverse (celle de Soumaoro) rompt tout lien avec son oncle incestueux qui lui a ravi son unique femme : Keleya. La scène se passe au moment où il vient rejoindre Soundjata. Pour dissiper toute crainte et

[484] Djibril Tamsir Niane, op.cit.,p.27.
[485] Djibril Tamsir Niane, ibid., p.113.

accepter d'office le ralliement de Fakoli, Balla Fasséké assume la fonction de facilitateur afin que le geste puisse être acceptable par les compagnons de Soundjata. C'est ainsi que les deux armées fusionnèrent pour faire face à Soumaoro. Dans ce contexte, Soundjata est présenté comme le meilleur recours, le seul justicier qui peut rétablir Fakoli dans ses droits. Balla Fasséké est envoyé en Ambassade auprès de Soumaoro, mais ce souverain demandait plus comme on peut le lire dans les lignes qui suivent:

> *Quand l'ambassade envoyée par Dakaran Touman arriva à Soso, Soumaoro exigea que le Manding se reconnaisse tributaire de Soso […]*
> *Soumaoro laissa retourner le reste de l'ambassade, mais il retint Balla Fasséké ; il menaça de détruire Niani si Dakaran Touman ne faisait pas sa soumission […]* (1960:73-74)[486]

A travers le mandat de Balla Fasséké en qualité de représentant du pouvoir Manden auprès de Soso, transparaît l'image du griot-personnage diplomate. Mais Soumaoro misait plus sur la soumission du Manden que la simple représentation diplomatique qu'il refusa mais il retint le griot. Tout comme dans la version de Niane, l'image du griot-personnage médiateur apparaît dans l'œuvre de Diabaté. Toutefois, cela se fait dans des conditions bien différentes. En effet, dans cette version, cette image se lit dans les bonnes dispositions de Kalajan Sangoyi qui offre ses services à la délégation alors mandatée par le roi pour lui acheter des chevaux. Dépouillée systématiquement des bêtes par le souverain du Djolof : Jolofing Mansa, cette délégation se met à la recherche d'un intercesseur auprès de leur roi pour expliquer leur mésaventure. En désespoir de cause, elle s'est résolue à rencontrer Kalajan Sangoyi pour solliciter son aide. L'extrait suivant retrace cette médiation que mène le griot:

> *Allons réveiller l'ancêtre des griots Jabate,*
> *Kalajan Sangoyi,*
> *Cela sera dit, et tout de suite ».*
> *Ils sont venus : «Kalajan Sangoyi, si tu ne viens pas,*
> *Si tu ne viens pas avec nous,*
> *Nous ne savons comment rapporter cette nouvelle,*
> *Si tu ne viens pas avec nous ».*

[486] Djibril Tamsir Niane, op.cit.p.73-74.

Celui-ci est venu.
C'est Kalajan Sangoyi qui s'est mis à la tête
Des quatre familles Nyamakala,
En route pour réveiller Magan Sunjata. (1975: 85)[487]

En venant réveiller Kalajan Sangoyi, l'ancêtre des griots Jabaté, la délégation sait d'avance qu'elle obtiendra gain de cause. Elle avait la ferme conviction que Sangoyi expliquerait leur mésaventure à qui de droit. Aussitôt fait, le griot se mit à la tête des quatre familles *nyamakala* pour réveiller Sunjata et lui conter les faits dont Djolofin Mansa se rendit rendu coupable. Cette scène atteste en partie que le griot est le seul capable de réveiller le roi et faciliter la résolution des situations extrêmement compliquées et / ou d'une certaine gravité. A la suite des explications fournies par le griot, le roi leva son armée pour détruire le Jolof et décapiter son chef.

Dans *le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, la scène dans laquelle se déploie l'image du griot personnage-médiateur est semblable à celle relatée dans l'œuvre de Djibril Tamsir Niane. En effet, c'est après avoir réussi à faire jurer Fakoli que lui et ses hommes acceptent délibérément d'intégrer la grande armée de Soundjata.C'est à ce niveau que Balla Fassali valorise l'image d'un médiateur (intermédiaire) mais en même temps celle du conseiller à travers l'extrait suivant:

Balla Fassali intervenant, dit :
- *Jure que tu ne nous trahiras pas!*
- *Je jure sur Sani et Kontron que mon cœur est aussi pur pour vous que l'or du Bouré.*
- Alos viens te joindre à nous, Diata vengera l'offense qui t'a été faite
Diata approuva de la tête
Fakoli fit signe, et son armée vint grossir le camp de Diata. (1978: 211-212)[488]

On observe que deux images du griot-personnage se déploient dans cet extrait : l'image du conseiller et celle de médiateur. C'est par l'intermédiaire du griot que les alliances se nouent. A cet égard, il est le premier à se prononcer sur

[487] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.85.
[488] Camara Laye, op.cit., p.211-212.

tous les cas de proposition d'alliance dans la guerre contre Soumaoro. Ainsi, convient-il de prêter serment sous sa dictée. L'évocation de Sani et Kontron (Dieux de la chasse décrits au chapitre 1) constitue le référentiel dont l'application bannit tout acte infamant allant dans le sens de la trahison. Au Manden, celui qui jure par ces Dieux ne peut pas se permettre de trahir son prochain.

Contrairement aux trois premiers orateurs, mais moins distants d'eux, la version orale de Karamo Adama Diabaté occulte la présence de tout autre griot-personnage dans son récit. Toutefois il ne peut pas se passer de faire des louanges de l'ancêtre des Kouyaté qui est aussi le sien car sa mère est issue de la famille Kouyaté de Niagassola. Par moments, il fait des clins d'œil dans certaines séquences de l'épopée. Pendant ce temps, il marque sa présence par son appartenance à la descendance de l'ancêtre des griots Kouyaté qui s'est offert à la médiation comme c'est le cas dans l'extrait suivant:

Jon wilila ka wa kila la se?
Oole kɛ le Nbemba Bala Fasɛkɛ.
Manden Kuyatɛ jelilu Bemba kɛ le
Bala Fasɛkɛ Kuyatɛ di.
Ni ntɛ bi dɔ Kuyatɛ tɛ silanda
Ni ntɛ bi dɔ Kuyatɛ tɛ tamakila
Bala Fasɛkɛ Kuyatɛ le wili la.
Ko a le bwa kila lase Sumaworo ma.
Nɔtɛ kɛ tuntɛ Manden min trɛ i lɔla Sumaworo ɲa.
Nka ole fɔ i ye,

Qui se leva pour aller faire la commission ?
Ce fut mon ancêtre Balla Fassèkè.
L'ancêtre des griots Kouyatè du Manden.
C'est Balla Fasèkè Kouyatè.
Si ce n'est pas aujourd'hui, un Kouyatè n'~~a~~avait pas peur.
Si ce n'est pas aujourd'hui, un Kouyatè n'hésitait pas.
C'est Balla Fassèkè Kouyaté qui se leva,
Pour faire la commission auprès de Soumaoro.
Sinon personne ne pouvait braver Soumaoro.
C'est ce que je t'avais dit.

Lorsque la question de rencontrer Soumaoro se posa au souverain du Manden: Dankaran Touman, personne d'autre n'accepta d'endosser cette responsabilité sauf Balla Fasséké, le seul à se rendre chez le souverain de Soso pour faire la commission. Cette action met en avant les qualités qui habitent le griot qui apparaît comme un homme à l'abri de la peur, et qui n'hésite pas à jouer sa partition dans bien de situations compliquées. Balla Fasséké assume ses responsabilités avec courage, et vaillance en se portant candidat pour la médiation. On voit émerger alors l'image qui est en rapport avec le griot-personnage, médiateur ou diplomate.

6.2.6 L'image du griot-personnage gardien de la tradition dans l'épopée mandingue

Si le griot est le précepteur des jeunes princes, il n'en demeure pas moins vari qu'il est gardien de tradition en même temps que formateur au sein de la communauté. Il est censé archiver et assurer la pérennité de tous les actes officiels. Dans l'avant-propos de la version de l'épopée mandingue, Djibril Tamsir Niane (1960) écrit : *« […] C'est nous qui détenons les clefs des douze portes du Manding […] Je tiens ma science de mon père Djeli Kedian qui la tient aussi de son père […]»*.Ce qui suppose que le griot occupe de tout temps la position de conservateur et de transmetteur de la mémoire collective.

Dans la version de Djibril Tamsir Niane, au moment de la présentation de Balla Fasséké à son fils, Naré Maghan expose l'image du griot-personnage gardien de la tradition lorsqu'il fait allusion au rôle de conservateur des traditions orales qu'assume le griot : *« […]par sa bouche tu apprendras l'histoire de tes ancêtres […]»* (1960 sn°).Ce qui met en évidence le statut du griot et donc d'agent de référence en matière de conservation des éléments de la tradition de la communauté mandingue.

Dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté, cette image se révèle uniquement à travers les connaissances sur le passé du griot-narrateur lui-même. La narration épique de ce dernier est un gage qui témoigne de l'établissement de ces connaissances.

Au cours de la cérémonie de baptême de Soundiata dans la version de Camara Laye (1978), saillit l'image du griot-personnage, gardien de la tradition dans le discours de Gnankouman-Doua qui présente son fils Balla Fassali dont la lourde charge consister de perpétuer l'histoire de Soundiata auprès des siens :

Mon fils qui est débout à mes côtés, Balla Fassali Kouyaté
Il a dix ans aujourd'hui, c'est lui qui deviendra son griot!
Le travail qu'il fera durant son règne,
C'est Balla Fassali qui le chantera au monde!

On apprend que le griot est plus âgé que Soundjata, son maître. Il accumulera tous les faits qui se rapportent à l'histoire de Soundjata pour les porter à la connaissance des nouvelles générations de Maninka. Dans la version orale de Karamo Adama Diabaté, la figure du griot-narrateur qui fait autorité donne l'image de gardien de la tradition comme en témoigne l'extrait suivant :

Ko kɛlen min nu ye Manden
Alu ma sɛbɛ.
Ni ŋɲe kuma la odɔ
Nnamɛn nfa le la,
Nfa o fana nan mɛn a fa le la,
O fana nan min a fa la,
O fana nan min a fa la.
Odɔ, ni an weleda,
Ko anŋe nta kuma,
Anŋe nhakilina le fɔla Manden tariku kan

Les faits passés qui concernent le Manden
Ne sont pas écrits.
Dans ce cas si je dois parler [de cette histoire],
Je l'ai appris de mon père,
Mon père l'a appris aussi de son père,
Celui-ci l'a appris de son père
Cet autre l'a appris de son père.
Dans ce cas, si on nous appelle,
Pour qu'on dise notre histoire
Nous disons ce que nous gardons dans notre esprit sur l'histoire du Manden.

Ce que nous savons.
Nous le disons.

Karamo Adama Diabaté révèle l'inexistence d'archives écrites à propos des faits du passé. Ainsi, en s'appuyant sur l'oralité qui caractérise la société Maninka il décline, en l'absence d'écriture, son rôle de gardien de l'histoire. Depuis des générations, les gardiens de l'histoire transmettent leur savoir à la communauté Maninka. Situé à l'un des nombreux bouts de cette chaîne de transmission, l'orateur se propose de dire ce qu'il a appris de l'histoire du Manden.

6.2.7 L'image du griot-personnage animateur socio-culturel dans l'épopée mandingue

Le griot intervient dans la plupart des actes de la vie sociale : baptêmes, circoncisions, mariages, funérailles au cours desquels il officie, selon les cas, comme maître de cérémonie, chargé de protocole ou comme animateur dans la mesure où il est musicien et joue différents types d'instruments. Le passage suivant décrit la présence des griots le jour du baptême de Soundjata : «*Tous les griots étaient là ; déjà ils ont composé un hymne à l'enfant royal.*»(Djibril Tamsir Niane1960: 34)[489]. Si l'aspect artistique est celui qui retient le plus l'attention, le griot ne saurait se définir uniquement comme un artiste musicien animant les cérémonies festives. Toutefois cela ne consiste pas à sous-estimer l'importance de la production musicale qui relève d'une des fonctions les plus anciennes du griot.Dans *L'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, c'est au cours des cérémonies de mariage et de baptême que l'image du griot-personnage animateur socioculturel émerge le plus. A ce titre, l'extrait suivant qui se rapporte au jour de mariage de Sogolon est illustratif : « *Dès l'aube les tambours royaux de Niani annoncèrent la fête; la ville se réveilla au bruit des tam-tams qui se répondaient de quartier en quartier, la voix des griots s'élevait au milieu des foules, chantant les louanges du roi Nare Maghan »* (1960: 27)[490].

[489] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.34.
[490] Djibril Tamsir Niane,ibid.,p.27.

La scène où l'on vit une ambiance de fête avec cette forte mobilisation des griots, leurs voix et le son des instruments de musique s'entremêlant pour le plaisir du roi, n'a lieu qu'au cours des grandes réjouissances populaires. A ces occasions le griot est largement sollicité en tant qu'animateur socioculturel capable de tenir en haleine une foule en liesse pendant des heures. L'exécution du répertoire mandingue liées aux fêtes dessine l'image d'animateur qui sied au griot. En revanche, s'il n'existe pas d'indices textuels de cette image du griot animateur chez Massa Makan Diabaté, dans la version de Camara Laye, par exemple, la marche de Soundjata est l'occasion de construire l'image du griot-personnage animateur. En effet, présent et témoin de la scène, Balla Fassali entonne la chanson «Niama» pour marquer le caractère exceptionnel de l'événement :

> *C'est Balla Fassali Kouyaté qui, le premier, fit entendre sa voix. Il créa instantanément un chant: c'était «le Niama», qu'aiment chanter de nos jours, les griots, à l'occasion des grandes cérémonies.*
> *Niama, Niama, Niama,*
> *Fèn Bè bi idon na Niama, lé kôrô*
> *Niama tè don naa fén fen kôrô*
>
> *Ordure, ordure, ordure*
> *Tout s'abrite sous l'ordure*
> *Et toi, ordure, rien ne te sert d'abri!* (1978: 144)[491]

Dans l'extrait précédent, Soundiata est comparée à l'ordure qui symbolise la protection ou disons le rempart derrière lequel sa mère Sogolon a trouvé refuge et consolation face aux incessantes et sarcastiques invectives de Fatoumata Bérété. Evidemment, tout peut s'abriter dans l'arrière-plan du vocable ordure alors que l'inverse est quasiment impossible. La chanson atteste l'exemplarité du héros naissant sur lequel repose l'espoir de tout le peuple Maninka. C'est pourquoi au Manden cette chanson est restée célèbre et on la chante aujourd'hui encore pour magnifier les hommes derrière lesquels leurs peuples ont trouvé refuge à l'image de Soundiata, à qui, elle a été dédiée. Toutefois, la version orale n'en fait pas cas.

[491] Camara Laye, op.cit., p.144.

6.2.8. L'image du griot-personnage maître de cérémonies dans l'épopée mandingue

L'organisation des cérémonies est liée à tous les actes fondamentaux de la vie du Maninka: mariage, baptême, décès, circoncision, initiation aux sociétés sécrètes, intronisation de chefs (rois, chefs de clans, chefs religieux, etc).En raison de l'importance de leur code social, le protocole du déroulement des cérémonies requiert un corps de spécialistes en la personne du griot mandingue. Djibril Tamsir Niane (1960 : 134-135)[492] décrit dans l'extrait qui suit la place de Balla Fasséképdans le protocole de cérémonie :

> *Balla Fasséké, grand maître des cérémonies, plaça les alliés autour du grand siège de Djata ; tout était en place : les Sofas, formant un vaste demi-cercle hérissé de lances, se tenaient immobiles ; les délégations de peuples avaient été installées au pied de l'estrade. Un grand silence régnait. Balla Fasséké, à la droite de Soundjata, tenant sa grande lance, s'adressa ainsi à la foule : « La paix règne aujourd'hui dans tout le pays, qu'il en soit toujours ainsi... »*
> - *Amina, répondit la foule, puis le héraut reprit :*
> - *Je vous parle, peuples réunis. A ceux du Manding, je transmets le salut de Maghan Soundjata ; salut à ceux de Do, salut à ceux de Tabon, salut à ceux de Wagadou, salut à ceux de Méma, salut à ceux de la tribu de Fakoli, salut aux guerriers Bobos et enfin salut à ceux de Sibi et de Kà-ba. A tous les peuples réunis, Soundjata dit « Salut ».*

Balla Fasséké est présenté comme un organisateur de cérémonie et en même temps porte-voix du roi mandingue. C'est d'ailleurs à ce titre, qu'il prend la parole publiquement aunom de Soundjata, pour s'adresser au peuple à l'occasion de l'Assemblée à *Kouroukan fouga*. En définissant les attributions de chaque groupe constitué dans l'organisation de la société traditionnelle, le nouveau Mansa le consacre Maître de cérémonie. Cette disposition impose la présence du griot dans toutes les cérémonies officielles au Manden. Bien avant son sacre à *Kouroukan Fouga*, l'image du griot-personnage en tant que maître de cérémonies est observable dans certaines scènes. Au cours de la fête organisée en l'honneur des

[492] Djibril Tamsir Niane,op.cit.,p.134-135.

guerriers à la veille de la bataille de Kirina, Balla Fasséké jouit de l'image de maître de cérémonie telle qu'elle se manifeste dans l'extrait suivant :

- *C'est à toi que je m'adresse Maghan Soundjata. Je te parle, roi du Manding, toi vers qui accourent des rois dépossédés. Voici venir les temps que les génies t'ont prédit* (1960 : 114)[493]

Chez Massa Makan Diabaté, le texte ne représente pas l'image du griot-personnage maître de cérémonie alors que dans la version de Camara Laye, la cérémonie de baptême de Soundiata qui y est relatée, fait rejaillir l'image du griot-personnage maître de cérémonies doublée de celle de porte-parole. « *Le griot et porte-parole du roi, en habit d'apparat, regarda autour de lui, puis, comme satisfait de la présence au palais d'une si nombreuse foule, il se plaça au centre, bien au centre du grand cercle et commença de parler* ». (1978:129)[494]

Pour garantir le succès de sa communication, le griot apparaît dans un mode vestimentaire propre à sa caste et à son rang de porte-parole et de maître de cérémonies chargé de diriger le protocole du baptême. Le fonctionnement du mode vestimentaire dans la mise en scène de l'éthos oratoire du griot-personnage, rappelle le soubassement de la théorie de Bourdieu. Dans la version orale de notre corpusc'est plutôt l'image de porte-parole qui domine celui du maître de cérémonie à la grande assemblée de *Kouroukan Fouga*. Le regard est plus porté sur le service de relais à la voix du roi que constitue celle du griot.

Alele kuma lasela,
Kuma jugu fɔla,
Ni kuma ɲuma fɔla,

C'est lui qui transmet la parole
Le diseur de mauvaise parole
Et de bonne parole.

Balla Fasséké est alors plus confiné à jouer le deuxième rôle que celui d'exercer dans toute sa plénitude la fonction de maître de cérémonie qui est moins

[493] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.114.
[494] Camara Laye, op.cit., p.129.

visible. Il transmet les paroles qui portent en elles-mêmes les humeurs du roi. Ces paroles n'ont de poids que lorsqu'elles sont divulguées en public par le griot.

6.2.9 L'image du griot personnage comme une bibliothèque dans l'épopée mandingue

Dans la mesure où on lui reconnaît le rôle de conservateur, le griot peut jouer le rôle de bibliothèque que l'on peut consulter lorsque le besoin se fait sentir. Selon Camara (1996 : 791-821)[495], les griots ont joué un très grand rôle en ce qui concerne la conservation du patrimoine culturel, car souligne-t-il, « *Ces historiens, généalogistes et littérateurs professionnels, constituaient véritablement la mémoire d'une bonne partie de l'Afrique de l'Ouest ; sans eux beaucoup de nos valeurs culturelles n'auraient pas été conservées à nos jours* ».

On comprend que les griots sont pour l'Afrique ce que les bibliothèques sont à l'Europe. Au sens de Nora[496], comme nous l'avons fait remarquer, précédemment, ils sont des « *lieux de mémoires* » qui sont constamment interrogés par les chercheurs de tous bords dans le cadre du feuilletage des pages de l'histoire du Manden. A travers la reconstitution de l'histoire du Manding, il est possible d'envisager la construction de l'image du griot personnage comme une bibliothèque dans *L'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane. Les connaissances encyclopédiques dont dispose le parolier lui attribue cette image. C'est à partir de cette accumulation des faits historiques, ce stock d'archives orales que « *[…] Balla Fasséké rappela à Soundjata l'histoire du Manding pour qu'il se montre, le matin, digne de ses ancêtres* » (Niane 1960: 116)[497].

Contrairement à la précédente, dans la version de Massa Makan Diabaté, en dehors de la prise de parole du griot narrateur, il n'a pas été possible de découvrir cette image d'autant plus que les griots n'apparaissent de temps à autre que sous un nom collectif « *les griots*! » En plus ces derniers sont quasiment muets car l'appellatif surgit comme s'il s'agissait d'un auditoire fictif présent en

[495] Seydou Camara,op.cit., pp.791-821.
[496] Pierre Nora a énormément travaillé sur la question des lieux de mémoires.
[497] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.116.

permanence en certains lieux du récit. « *Les griots »* se présentent sous forme de témoins de certains événements dont notamment la naissance de Dakaran Tuman et celle Sunjata.

Dans *le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, le cadre adopté n'est pas loin de celui de Djibril Tamsir Niane. Balla Fassali fait l'historique du Manden dans lequel il cite les différents rois dans leur succession au trône. Sans nul doute, le griot personnage renvoie à l'image d'une bibliothèque, ce lieu où on conserve l'histoire et le savoir sur le peuple.

Chez Karamo Adama Diabaté, tout est ramené au griot narrateur qui préfère ne pas mettre en scène un autre griot dans le récit. Toutefois, il ne peut pas empêcher l'émergence de l'image d'une bibliothèque à travers sa manière de régenter l'histoire du Manden dans ses détails.

Si le griot orateur Djeli Mamadou Kouyaté (l'informateur de Djibril Tamsir Niane) décline dans son intervention l'ensemble des fonctions dévolues à l'homme de sa caste, on observe une forte récurrence de certaines images dont notamment celles d'historien, de conseiller, de fidèle compagnon, de médiateur et porte-parole. L'analyse comparée des versions révèle que chaque griot-orateur met en scène et se met en scène en fonction des événements de son choix. L'imbrication des différentes images semble être un facteur qui rend difficile l'application de la méthode de sélection d'images pour chaque narration. De cette difficulté résulte la variation des images d'un récit à un autre.

Chez Djibril Tamsir Niane et Camara Laye, le griot est mis en scène en train de discourir sur la place publique, ce qui n'existe quasiment pas chez Massa Makan Diabaté et Karamo Adama Diabaté où la figure du parolier qui prédomine est la seule référence à la construction de son image. Pour une large part, la richesse et l'appauvrissement de ces textes oraux en images s'explique par la mise en évidence de la manifestation de l'état d'esprit de rivalité qui mine le travail du griot tout au long de sa performance.

6.3 La variabilité dans la représentation des personnages

Après avoir étudié la présentation de l'image du griot, la question qui se pose est de savoir comment ce dernier dans son récit représente les personnages. Pour le savoir, il importe d'interroger le réseau de parallèles qui structurent et qui se repèrent dans les versions de l'épopée mandingue. Dans ce chapitre, nous allons montrer comment les parallèles- différences constituent un outil efficace qui permet d'appréhender la variabilité dans la représentation des personnages. Pour cela, nous allons placer les personnages dans l'échelle des valeurs.

Mais, d'abord, il existe une question de champ conceptuel à clarifier. En évoquant les parallèles, nous nous inspirons de la mise au point théorique de Goyet (2006)[498] qui montre comment les parallèles sont le moyen de faire apparaître les enjeux de situations politiques confuses. Même si nous sommes loin au plan épistémologique de cette conception originelle, la récurrence de la répétition de certaines images aux fortes ressemblances nous amène à parler de parallèles qui sont tout de même exemplaires. Globalement, la confrontation des versions écrites et orale de notre corpus révèle ce qui suit.

Pour Goyet (2006), les parallèles-différences sont le moyen de l'émergence du nouveau, par la confrontation incessante de positions politiques montrées comme toutes tenables (polyphonie). Dans notre cas, les choses sont assez différentes, mais pas moins efficaces. La différence fondamentale est que dans l'épopée mandingue, le jugement axiologique n'est jamais difficile: les positions ne sont *pas* toutes tenables. Au contraire, les différents auteurs s'appuient sur l'autorité du texte ancien pour privilégier un des éléments du couple d'opposés. Nous le montrerons sur trois couples de personnages essentiels. Notre analyse porte sur la représentation des personnages à travers l'évaluation résultant de leur mise en parallèle dans la hiérarchie des valeurs. Pour la mènerons en nous

[498] Florence Goyet, op.cit.

appuyant sur l'article de Kouyaté M. (2014)[499] qui place les personnages dans l'échelle des valeurs dans les versions de l'épopée mandingue.

6.3.1. Dans la famille royale: les femmes, et les têtes de la fratrie

Qu'importe les diverses appellations essaimées dans les versions (Sassouma, Fatoumata), Sassouma Bérété, la première épouse du roi, est issue d'une famille maraboutique. Elle est la mère de Dankaran Touman et est à l'origine de toutes les intrigues orchestrées contre Soundiata. Elle est jalouse de Sogolon et rumine la prédiction de l'oracle qui est faite en faveur du fils de celle-ci. Face à Sassouma, Sogolon qui est une princesse de naissance, adopte des comportements radicalement différents. Elle est montrée comme généreuse, sans ambiguïté, alors que Sassouma est le prototype même de la méchante femme. D'ailleurs, dans l'imaginaire populaire, les Maninka pensent que c'est en récompense de sa bonté que Dieu a redonné l'usage des jambes à son fils. A l'acharnement dont elle est l'objet de la part de sa co-épouse, Sogolon n'oppose que le mutisme. Si chacune des deux femmes possède un clan de sorcières, Sogolon elle-même est une sorcière reconnue qui a bénéficié d'un transfert de pouvoirs surnaturels de la part de son double Dô-Kamissa. Cette dernière était l'incarnation d'un buffle qui a tué de nombreux chasseurs et détruit les récoltes de Dô. Mais Sasoumma, en dehors de son accointance avec des complices (acquis à sa cause) sur fonds d'élaboration de plans sordides pour l'élimination de Soundiata, n'est que l'ombre de celle-ci. Ainsi, à tout point de vue, Sogolon apparaît dans la diégèse comme étant le contraire de Sassouma.

Dans la fratrie**,** Dankaran Touman est le fils aîné, qui accéda au trône aussitôt après la mort du roi comme le voulait la coutume, imita la haine de sa mère etla dirigea contre son demi-frère dont la présence est perçue comme une menace pour le pouvoir. Il finit par chasser Soundiata et les siens du royaume.

[499] Mamadou Kouyaté, « L'expression politique dans une version de Camara Laye de l'épopée mandingue », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 45 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 06 novembre 2014. Disponible sur URL : http://emscat.revues.org/2301 ; DOI : 10.4000/emscat.2301

Sur l'axe de la compétition qu'induit le *fadenya* au Mandén, Dankaran Touman face à Soundiata n'a pas le sens de l'honneur et il lui manque l'épaisseur nécessaire pour le dépasser. En effet, il apparaît comme une simple marionnette dirigée par sa mère alors que même si Soundiata reste obéissant à sa mère, il assume dans sa plénitude les fonctions d'homme prétendant au pouvoir et d'artisan de son destin.

D'autres qualités différencient les deux enfants. Dankaran Touman est un homme qui force le destin mais il ne possède aucun pouvoir occulte, aucune armée tandis que Soundiata, guerrier intrépide qui n'accepte pas la défaite se présente sous le jour d'un Nakaman c'est-à-dire né pour accomplir une grande action. Et tout porte à croire qu'il a réussi en partie grâce aux sages conseils de sa mère.

L'échelle des valeurs, au sein de laquelle s'inscrit Soundiata, est fondée sur une conception exigeante de l'honneur, de la virilité et de la fermeté qui s'accompagne d'un sens aigu de sa valeur personnelle. C'est par son courage qu'il accéde au titre de *simbon* c'est-à-dire maître chasseur doublé de celui de chef de guerre ou précisément de *kankôrô sigui* du roi à Mema.

Si les deux personnages sont nés princes, rien ne prédestinait Dankaran Touman au pouvoir parce qu'il est dominé par une couardise sans borne. C'est à partir de Mema que Soundiata apprend qu'il a fui son royaume en le livrant à la merci du despote Soumaoro. A l'appel des siens, Soundiata retourne au Manden pour libérer sa terre natale soumise à une dictature hégémonique.

Le personnage de Dankaran Touman demeure terne durant sa vie alors que Soundiata brille et connaît la gloire. On peut observer que chacun des deux est en quelque sorte l'ombre de l'autorité maternelle qui lui a servi de tremplin. La situation symétrique des mères resurgit et se reflète dans la position adoptée par les enfants.

6.3.2. Dans l'espace des guerriers: le parallèle Soundiata / Soumaoro

Soundiata et Soumaoro sont deux êtres aux naissances extraordinaires. En effet, le premier est né d'une femme qui est le double de la femme buffle tandis que le second une progéniture ambigüe de sorcière. Ce qui explique leur puissance surnaturelle. Autant que Soundiata, Soumaoro dispose de grands pouvoirs surtout de se rendre invisible et de se métamorphoser.

Avec un grand nombre de génies voués à sa cause, Soumaoro apparaît comme un homme redoutable. De cette révélation, on peut déduire que défaire le pouvoir du Souverain de Sosso requiert la mobilisation de puissants moyens occultes ainsi qu'une armée puissante.

La mise en opposition des deux personnages dans le récit tourne autour de leur convoitise pour le trône. Ici, il convient de souligner que Soundiata est l'héritier légitime du trône en raison des prophéties de l'oracle, alors que Soumaoro est un ravisseur.

Dans l'axe de la conquête du pouvoir, les deux prétendants évoluent sous des signes différents. Soundiata dispose de deux atouts : le destin prophétique et la mobilisation d'une armée suffisamment motivée et acquise à sa cause pour la reconquête du Manden. Quant à Soumaoro, il est un chef de guerre solitaire à double face: bonne et mauvaise, qui ne compte que sur ses exploits personnels pour se hisser au rang des mansas au Manden.

Conclusion

Dans ce chapitre, en partant de ses fonctions essentielles, nous avons dégagé l'ethos du griot-orateur qui rejaillit dans le récit. Ainsi, avons-nous pu voir comment en se disant à travers son dédoublement dans maintes situations, celui-ci rend possible de diverses manières la construction de son image. Nous appuyant

sur la célébration de soi du griot, et à travers une analyse détaillée, nous constatons que l'image qui circule se présente différemment d'une version à une autre; cela nous a permis de mettre en évidence la variabilité et / ou le glissement des différents récits, qui résulte de la manière de mettre en scène de chaque griot-orateur pour faire valoir son image. La plupart des approches théoriques précédemment déclinées trouve un champ d'application fertile chez le griot mandingue qui use non seulement du discours, mais également de son statut, sa fonction institutionnelle, sa voix, son corps et son mode vestimentaire pour asseoir son influence auprès de son auditoire. En établissant tout au long du développement un lien avec les différentes théories sur l'éthos, nous avons montré les ressorts aux niveaux discursif et extradiscursif sur lesquels s'appuie le griot pour construire son image en vue de convaincre son auditoire ou disons- le la communauté mandingue.

Parallèlement, au moment où il se construit, le griot orateur donne une représentation des principaux personnages à travers des parallèles. A travers l'exemple parallèle-différence, nous avons mis en évidence la variabilité dans la représentation des personnages.

Au plan synchronique, nous avons observé que l'image du griot est la résultante d'un conflit interne au personnage lui-même qui pose de toute évidence la problématique de la gestion des voix concurrentielles dans le récit épique. Plus encore, il semble que le phénomène de la variabilité touche d'autres composantes textuelles de notre corpus.

Après avoir présenté l'image du griot-orateur en tant qu'agent principal de la performance orale, dans ce chapitre, nous allons procéder à l'analyse des énoncés qui occupent l'espace péritextuel. On observe, que cet espace est le lieu de rencontre de discours d'auteurs et d'éditeurs (pour les versions publiées).

CHAPITRE 7 : L'ESPACE PERITEXTUEL COMME LIEU DE RENCONTRE EN SITUATION DE VARIATION

Introduction

Il est évident que l'énonciation littéraire ne peut pas se dissocier de ce qu'elle dit, de sa nature, de sa provenance et de sa légitimité. En dehors du code commun (le français pour les publications en langue française) qu'elle utilise, elle s'inscrit dans les divers langages sociaux et surtout dans le réseau des pratiques scripturales existantes, que celles-ci soient antérieures ou contemporaines à l'écrivain. Les choix se manifestent au niveau du paratexte et /ou du péritexte. Ainsi, l'énonciation s'organise à partir de la mise en abîme qu'autorise le péritexte et participe de tout un processus visant à orienter la réception de l'œuvre par une première imprégnation. Il devient alors important de comparer les péritextes pour comprendre les spécificités de chaque œuvre qu'induit cette stratégie discursive. Cette dernière étant construite sur la base d'éléments liés à l'écriture, pour intégrer la version orale dans la comparaison à venir, nous faisons hypothèse que les signes péritextuels, dans le contexte de l'oralité, pourraient se révéler au travers la lecture qui s'appuie sur le sens de discernement du traducteur, lequel s'appuie sur l'observation de la composition narrative. Dans ce cas, il convient de signaler, que dans la perspective d'une confrontation des énoncés situés précédemment, il est important de tenir compte du fait qu'un régime particulier régit la version orale.

Avant de poser les bases théoriques de notre réflexion, il est utile de préciser que nous ne présentons que quelques outils de base, une esquisse théorique qui introduit au fil de notre analyse, chaque élément paratextuel. Selon Genette « *Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à*

ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou […] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin ». (1987: 7)[500]

L'auteur postule que l'objet-livre advient ou se reconnaît à partir des éléments paratextuels qui construisent un espace d'accueil des lecteurs et /ou du public. Ainsi, il présente le paratexte à l'image d'un appareil textuel qui fonctionne comme lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en établissant «*un pacte de lecture*» qui règle déjà la réception de l'œuvre. Même si la notion de paratexte prend sa source dans la théorie de Genette (1979)[501], des termes faisant allusion à l'existence de cette matérialité semblent antérieurs. En effet, par exemple, en 1971 Claude Duchet (1971: 6)[502] indiquait déjà qu'autour de tout texte figure «*Une zone indécise, où il joue sa chance, où se définissent les conditions de la communication, où se mêlent deux séries de codes: le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs du texte »*.

De ce point de vue, le paratexte est un enjeu pour le texte d'autant plus qu'il détermine la chance de celui-ci. En même temps, il balise les conditions de la réception à travers les codes: social (qui se rattache à l'éditeur) et producteur (auteur). Dans un autre cadre, la période pré-Genette est marquée par l'apparition de plusieurs termes à propos du paratexte. C'est ainsi qu'en parlant des préambules, préfaces, introduction et autres avertissements, Jacques Derrida (1972) [503] se situe dans ce qu'il appelle le « *hors-livre* ». Dans une autre perspective, la recherche d'une terminologie susceptible d'englober l'ensemble des indices permettant de désigner la même réalité a conduit Jacques Dubois (1973) [504] à utiliser le vocable de « *métatexte* » de « *seuil* ».

Quant à Philipe Lejeune (1975: 45) [505], il décrit le paratexte comme la « *Frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture (nom d'auteur, titre, sous-titre, nom de collection, non d'éditeur, jusqu'au jeu ambigu des préfaces) »*.

---

[500] Gerard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.7.

[501] Gerard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuils, 1979.

[502] Claude Duchet, «Pour une sociocritique, ou valorisations sur un incipit», *Littérature*, N°1, Paris, Larose, 1971, p.6.

[503] Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, cité par Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique (Dir) *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.418.

[504] Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola: société, discours, idéologie*, Paris Larose, 1973 .cité par Charaudeau Patrick et Maingueneau Dominique (dir.), ibid.p.418.

[505] Philip Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, le Seuil, 1975, p.45.

On observe que l'auteur définit le paratexte à partir de sa nature. En effet, il apparaît comme un morceau de texte imprimé qui conditionne la lecture à travers les éléments qui le structurent. Ailleurs, Antoine Compagnon (1979) qui évoque la notion de périgraphie, la définit comme « *une zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte »* (Compagnon, 1979: 328)[506]. Comme on le voit, le débat autour des caractéristiques et des fonctions paratextuelles que Genette (1979, 1982, 1987) met au jour date des années 70. L'auteur énonce que le paratexte se constitue ou se compose de deux éléments à savoir : le péritexte et l'épitexte.

Selon Genette (1987: 7) [507], le premier terme désigne « *ce par quoi le livre se propose comme tel à ses lecteurs »* c'est-à-dire les abords qui entourent le texte principal et qui l'encadrent. Il s'agit notamment des mentions éditoriales (n° du volume, collection, défense de production, etc…), du nom de l'auteur, des titres/intertitres, des dédicaces, des épigraphes, des préfaces et des notes. Quant au deuxième terme, il désigne l'ensemble des discours qui entourent le livre, mais se situant à l'extérieur de celui-ci. Au compte de cet épitexte public, on note : le communiqué de l'éditeur, les interviews, les entretiens avec l'auteur, les conférences/débats. Dans l'épitexte privé, se rangent : les correspondances, les journaux intimes, et les confidences, etc. On voit que l'approche de Genette qui tend à ignorer la place de l'auteur dans la construction du péritexte est plutôt centrée sur l'éditeur (qui envahit et s'approprie la gestion de toute l'aire dédiée au péritexte). Par ce fait, il semble imposer une tendance univoque dans l'analyse des énoncés péritextuels.

Dans le prolongement des travaux de Genette, Phillipe Lane (2005)[508] réexamine et affine la question du paratexte et du péritexte en l'articulant à une réflexion linguistique et textuelle. L'auteur déclare que le paratexte se compose d'un ensemble hétérogène de pratiques et de discours qui réunit une visée commune : informer, convaincre, asserter et argumenter, comme le projette sa dimension pragmatique. Ainsi, le péritexte se rattache-t-il à l'influence et à la manipulation. Pour bâtir les frontières du texte qui sont problématiques depuis Genette, Lane (2005)[509] s'appuie sur les segmentations à la fois locale et globale

[506] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.328.
[507] Gérard Genette, op.cit., p.7.
[508] Philippe Lane (dir.), «Pour une reconfiguration linguistique des paratextes», *Des discours aux textes: modèles et analyses*, PURH, Collection DYALANG, 2005.
[509] Philippe Lane, ibid.

qui débouchent sur une recherche en linguistique textuelle. Il pense que l'étude des abords du texte revient à accomplir un mouvement de va-et-vient permanent entre la présence du texte dans le paratexte, et l'écho du paratexte dans le texte. Ce qui explique l'importance des liens intimes entre les deux éléments.

En admettant que le péritexte désigne des genres discursifs qui entourent le texte dans l'espace du même volume, l'auteur dégage deux types de péritextes avec leurs composantes :

- le péritexte éditorial comprend : la collection, la couverture, la matérialité du livre ;
- le péritexte auctorial: la dédicace, l'épigraphe, la préface, et la note.

En indiquant que la couverture des livres propose des contrats de lecture, Laine, envisage alors, des recherches sur le rapport entre les réalités péritexte / texte dans le cadre d'une approche linguistique et textuelle. Selon l'auteur, les préfaces et les dédicaces constituent des guides de lecture pour une réception de l'œuvre. Ainsi, la prise en compte du péritexte ouvre-t-il la voie à l'avènement de la notion de texte sur la complexité pragmatique de sa circulation matérielle et la détermination de ses conditions de production / réception. En partant de trois postulats formulés par Jean-Michel Adam qui se déclinent de la manière suivante:

- toute phrase a besoin d'un contexte ;
- le contexte est fonction de son accessibilité ;
- le contexte fait appel à l'implication de la mémoire ;

Lane (2005)[510] souligne que la connaissance du contexte est indispensable dans l'analyse du péritexte. Dans son approche, l'auteur (2005) conçoit le péritexte éditorial comme un lieu d'interaction sociale. A travers les deux éléments qui composent le paratexte, transparaît la question de la production/réception du texte qui est à l'œuvre dans l'écriture, aussi bien sur le plan éditorial qu'auctorial. Nous nous inscrivons dans la perspective de Lane (2005) dans laquelle l'espace péritextuel apparaît comme un lieu de rencontre entre l'auteur et l'éditeur. C'est sur la base de cette hypothèse que nous menons notre analyse. Par rapport à Genette qui centre tout sur l'édition, Laine, en prenant en compte l'auteur et l'éditeur, décline plus clairement la visée commune à l'ensemble des éléments paratextuels qui se rencontrent sur l'aire péritextuelle. A chaque arrêt sur un énoncé péritextuel, comme nous l'avons précédemment

[510] Philippe Lane, op.cit.

indiqué, nous essayerons d'appuyer nos analyses par un support théorique adapté. Ainsi, en sera-t-il tout au long de notre travail.

7.1. Des titres et intertitres dans les trois versions éditées de l'épopée mandingue

En examinant de près toute œuvre éditée, on peut observer que le titre d'un ouvrage trône d'une façon majestueuse sur l'ensemble des éléments paratexuels. C'est une sorte «d'aimant » qui accroche et qui constitue la principale clé pour pénétrer l'univers crée par l'auteur pour le lecteur. Le titre désigné comme « *micro texte* », « *texte à propos d'un texte* », ou première phrase imprimée, a suscité des réflexions et de nombreuses investigations qui ont abouti à l'avènement d'une discipline de l'histoire littéraire ayant pour objet l'étude des titres ou la titrologie comme l'a nommé Claude Duchet (1973)[511]. Mais l'étude de titre ne date pas uniquement de l'époque contemporaine, elle remonte à la Renaissance. Cependant pendant cette période on ne faisait que de brèves allusions au titre en lui prêtant les propriétés de brièveté, d'intrigue pour surprendre le lecteur.

C'est à la linguistique que revient le mérite d'aiguiser la curiosité et de susciter l'intérêt pour l'étude de la titrologie dans l'analyse textuelle en lui conférant quatre caractéristiques essentielles : syntaxique, sémantique, pragmatique et symbolique. Ces différents visages de la titrologie ont trouvé leurs échos dans les travaux de Claude Duchet (1973)[512] sur un corpus de titres du XIXe siècle ainsi que chez Léo Hoek (1981) qui considère le titre comme un phénomène psychosocial, une insertion dans la société et l'historicité. C'est à partir de ce moment que le titre invite à l'identification de l'œuvre littéraire et à souligner son contenu. Hoek (1981) propose deux classes de titres : subjectaux qui annoncent le sujet du texte et objectaux qui désignent le texte en tant qu'objet. Cette classification des titres ne lui ôte en rien sa fonction première, celle d'annoncer, de résumer et de programmer l'acte de lecture.

[511] Claude Duchet, op.cit.
[512] Claude Duchet, ibid.

Le titre doit accrocher l'attention du lecteur, éveiller son intérêt pour la trame du récit par l'établissement des normes littéraires et musicales et l'instauration des fonctions esthétiques qui servent à stimuler et à assouvir la curiosité du lecteur. Tout comme le texte publicitaire, le titre remplit trois fonctions : la fonction référentielle qui sert à informer, la fonction conative qui cherche à convaincre et la fonction poétique qui vise à séduire et à provoquer l'admiration. Des théoriciens de la titrologie ont proposé d'autres fonctions pour le titre, dont notamment Charles Grivel (1973)[513], pour qui, le titre permet d'abord d'identifier l'œuvre, ensuite de désigner son contenu et enfin de la mettre en valeur.

Quand à Roland Barthes (1994)[514], il préfère attribuer au titre les fonctions suivantes : la fonction apéritive qui doit susciter l'intérêt du lecteur, la fonction abréviatrice qui aborde le contenu d'une manière brève en l'annonçant sans le dénoncer totalement et la fonction distinctive par laquelle, le texte est singularisé et distingué des autres textes. On observe que les fonctions du titre citées précédemment ont pour objet principal, la définition et la détermination des rapports qui existent entre le texte et le titre. On remarque que le titre est étroitement lié à l'œuvre, c'est lui qui lui confère sa légitimité en lui donnant un « nom ». Le titre contribue ainsi à l'interprétation et à la signification de l'œuvre. Il joue un rôle important dans la relation dialogique entre le texte et le lecteur. En outre, il instaure le processus de la réception en ouvrant l'œuvre devant les perspectives du lecteur en le guidant, en l'orientant dans la lecture du texte.

L'étude des titres ou *la titrologie*[515] s'est imposée depuis quelques années comme un outil important dans l'approche des œuvres littéraires. D'où la nécessité de convoquer quelques travaux sur le titrage. Dans ce cadre, il convient de citer, par exemple, *la marque du titre*[516] de Léo Hoeck. Pour le Dictionnaire de l'Académie Française (8ème édition) le titre est « *une inscription qui fait connaître la*

[513] Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque: un état de texte* (1870-1880). *Un essai de constitution de sa théorie*. Paris, Mouton, 1973.
[514] Roland Bathes, op.cit.
[515] Léo Hoeck, *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981. Cité par JP Goldenstein, *Entrées en Littérature*, Paris, Hachette, 1990, p.68.
[516] Léo Hoeck, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.

matière d'un livre ou d'un chapitre, et quelque fois le nom de l'auteur qui l'a composé »[517].

Ainsi, le titre assume-t-il à l'égard du livre les mêmes fonctions que le sommaire ou la table des matières que nous verrons plus loin. Selon Charles (1973 : 173) [518] un titre est d'abord,

> *Ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée*.

Ainsi, le titre préside-t-il l'ouverture du livre pour le livrer à la lecture. Il sert de ce fait de pont de liaison entre le livre et le lecteur en créant les conditions de la découverte que ce dernier entreprend. C'est pourquoi « *le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour les raisons de "marketing"[...] il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public* »[519].

On comprend alors que pour qu'un titre accroche, il doit être doté de capacité à mobiliser, et / ou de séduire en fonctionnant comme un texte publicitaire. Selon Claude Duchet (1973)[520], le titre se présente comme « *Un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui, se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle de l'oeuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman* ».[521]

De là, on peut observer que l'auteur dégage le profil du titre. Il est un avènement qui découle de deux situations : romanesque et publicitaire, en présentant l'œuvre comme un discours social élaboré en termes de roman. Le titre est l'œuvre ce que la clef est à la porte, il permet au lecteur de pénétrer l'épaisseur

---

[517] Dictionnaire de l'Académie Française

[518] Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque, un état de texte* (1870-1880) *Un essai de constitution de sa théorie*, Paris, Mouton, 1973, p.173.

[519] Henri Mitterand, « Les titres des romans de Guy de Cars », in Duchet Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.92.

[520] Claude Duchet, op.cit.

[521] Claude Duchet, ibid.

symbolique du texte comme la clef permet à l'usager d'avoir accès à l'intimité close d'une demeure. Dans la mise en œuvre du mécanisme d'attirance du titre, les pages techniques offrent des espaces où se retrouvent les titres qui interpellent le lecteur, incitent davantage celui-ci dans son aventure de découverte. Quant aux intertitres, ils constituent les leviers de structuration du texte de façon à capter l'attention du lecteur et à la discipliner. Ils peuvent constituer dans la longue lecture des points d'arrêt pour de relatifs repos.

D'après Genette (1987) : « *les intertitres sont des titres qui ont la particularité d'être à l'intérieur du livre, voire du texte* [522]», il s'agit de l'un de lieux d'emplacement des intertitres. Il convient d'ajouter que les tables des matières, sur lesquelles nous reviendrons, placées à la fin des récits, constituent des lieux où nous allons repérer les intertitres. En effet, les tables de matière constituent une base qui permet au lecteur, de par leur position, de retrouver aussi facilement que possible les pages dans les textes où se situent les intertitres. La récapitulation des différents intertitres au niveau de la table des matières offre à tout lecteur la possibilité de se faire rapidement une idée du texte. Dans bien de cas, les intertitres possèdent les éléments habituels d'un titre. Ainsi, le titre intérieur ou l'intertitre peut-il être considéré comme un véritable titre qui fonctionne en tant que démultiplication du titre conçu comme programme. Genette (1987 : 281) [523] soutient à cet effet que l'intertitre « *est une occasion ou une respiration du texte narratif et apparaît dans la plupart des romans où il figure comme une démultiplication du titre* ».

Dès lors, l'intertitre apparaît sous le jour d'un titre éclaté, et de ce fait, il peut être considéré comme une passerelle entre le titre et le lecteur. L'intertitre est alors, de ce point de vue, utilisé par un auteur comme un facilitateur qui guide la lecture. Ainsi, l'orientation de la réception est-elle assurée à partir de la démultiplication du titre. Dans leurs fonctions, les intertitres annoncent les actions et tracent leurs itinéraires de lecture. Ce qui permet une meilleure compréhension du titre. Dans ses travaux, Genette (1987)[524] distingue deux sortes d'intertitres : des intertitres thématiques ; composés uniquement d'un groupe nominal et des intertitres rhématiques qui se composent d'une indication numérale tirant son sens

[522] Gerard Genette, op.cit., p.271-292.
[523] Gérard Genette, ibid., p.281.
[524] Gerad Genette, ibid.

des mathématiques. L'auteur explique que les auteurs réservaient « *la simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire* [525]»

Dans notre cas, nous sommes en présence d'intertitres thématiques, et nous nous ferons référence aux tables de matières pour mettre au jour la variabilité d'une version à une autre. L'usage de ces dispositifs spécifiques à chaque œuvre pose évidemment la question de l'harmonisation de la scénographie qui, selon Maingueneau (2004 :192) [526] « *S'identifie sur la base d'indices variés, repérables dans le texte ou le paratexte, mais elle n'est par terme de se désigner : elle se montre, par définition en excès de toute scène de parole qui sera dite dans le texte ».*

Dans l'état actuel de notre réflexion, la diversité des indices péritextuels nous semble dépendre des genres discursifs.

7.1.1. Les titres des versions transcrites de l'épopée mandingue

En nous référant, aux aspects théoriques posés précédemment, nous postulons que chacune des trois œuvres transcrites et publiées de l'épopée mandingue, présente des dispositions spécifiques qui lui sont propres.

7.1.1.1. Le titre : *Soundjata ou l'épopée mandingue* pour quelle orientation ?

Soundjata ou L'épopée mandingue apparaît comme un livre sous un double titre qui donne libre cours au lecteur de faire un choix. Toutefois, le versant de *l'épopée mandingue* paraît plus accessible par rapport à l'information qu'il véhicule pour un lecteur qui ignore tout de l'espace Manden et surtout le genre auquel se rattache l'histoire de Soundjata. C'est ce qui justifie sans doute la titrologie - *l'épopée mandingue* - plus courante que celle de Soundjata. Mais, il

[525] Gerard Genette, op.cit.
[526] Dominique Maingueneau, op.cit.

convient de mentionner que par le titre, l'auteur propose à la fois deux faces qui s'imbriquent pour exprimer et/ou pour designer la même réalité. Dans ce cas, peu importe alors, qu'on préfère *Soundjata* à *l'épopée mandingue*, l'essentiel héroïque est qu'il s'agit dans les deux cas de l'histoire d'un personnage qui est projetée et mise en scène à travers l'épopée. D'ailleurs, cette épopée se construit grâce à l'action guerrière de Soundjata. Lorsque le titre s'élabore à partir du nom de *Soundjata*, on aperçoit le caractère de héros éponyme. De cette manière, on comprend que le nom du personnage principal est en même temps reconduit comme le titre du livre.

Dans tous les cas, en choisissant l'un ou l'autre titre, on lit non seulement l'histoire de Soundjata, mais celle de tout le peuple Maninka. Ainsi, Soundjata devient-il le prototype de héros modèle qui cristallise les qualités dont le Maninka est fier. De ce point de vue, on voit que le titre qui fait office de porte d'entrée de l'œuvre envisage la représentation de Soundjata sous le jour d'un modèle de vaillance dont l'étoile scintille dans le firmament et qui surplombe tout. Le titre de l'œuvre prédispose ainsi celle-ci à la rencontre du destin d'un personnage historique : Soundjata.

7.1.1.2. Le titre : *l'aigle et l'épervier* ou la geste de Sunjata de Massa Makan Diabaté

Tout comme chez Djibril Tamsir Niane, nous relevons avec *L'aigle et l'épervier ou la geste de Sunjata* de Massa Makan Diabaté, l'inscription d'un titre double, mais qui est d'une construction quasiment différente. Dans un premier cadre, on remarque que le titre résulte de l'association des noms de deux oiseaux rapaces voisins : l'aigle et l'épervier. Ce qui représente un intérêt pour notre analyse. En effet, selon Camara Laye (1978: 217)[527] dans *le Maître de la parole Kouma Lafôlô Kouma,* l'aigle est le totem de Fakoli tandis que l'épervier est celui de Balla Fasséké. Ces considérations posent la question d'une allusion sur la place de ces deux figures historiques dans la victoire de Sunjata sur le souverain de Soso : Sumanguru Kanté. Ainsi, l'auteur s'appuie-t-il sur sa connaissance de

[527] Camara Laye, op.cit. p.217.

l'histoire du Manden et les valeurs symboliques attachées aux deux oiseaux pour forger le titre de son ouvrage. Cette hypothèse paraît plausible dans la mesure où, pour gagner la bataille de Kirina, l'apport militaire de Fakoli et les paroles de Jakuma Doka ou Bala Fasséké furent déterminants. Ainsi, le couple Fakoli-Bala Fasseke peut-il être perçu comme l'un des facteurs qui ont favorisé l'accomplissement du destin de Soundjata.

Par ailleurs, le couple l'aigle et l'épervier par lequel se mettent en scène deux personnages importants semble poser la question de l'intégration de l'animal symbolique dans l'analyse de la société maninka. Dans la version de Karamo Adama Diabaté, on relève que Soundjata est redevable à l'aigle car c'est cet oiseau qui s'est s'emparé du morceau de viande placé en son nom dans l'arbre. Comme mode de désignation de chef, cette action fut déterminante dans la consécration de Soundjata. Depuis cet événement, l'aigle est devenu une des nombreuses épithètes du personnage héroïque. En outre, l'autre point de rapprochement entre Soundjata et l'aigle s'explique par le fait qu'au cours des épreuves de combat ou à la chasse, il était aussi rapide que cet oiseau. Sous cet angle, l'épervier étant le totem de Kouyaté, on peut comprendre que sous le couvert du titre proposé par Massa Makan Diabaté se profile la mise en vedette de Soundjata et de Balla Fasséké. En considérant que le dernier incarne la parole en action et le premier l'action concrète, les deux personnages fonctionnent dans une symbiose parfaite et une complémentarité exemplaire qui n'échappent ni à l'attention de l'auditoire de la version orale ni à celle du lecteur de l'œuvre transcrite.

Dans un deuxième cadre, l'auteur évoque la geste de Soundjata. Le terme geste peut attirer et accrocher un lecteur occidental ou tout simplement un lecteur non africain parce que ce genre[528] est connu dans la tradition européenne. L'ouverture vers un lectorat large semble avoir présidé certainement à la formulation du titre. Dans ce contexte, la prise en compte d'un aspect de la réalité occidentale procède d'une hauteur de vue de l'auteur pour assurer une audience transfrontalière à son œuvre, et permettre son insertion dans les rayons de bibliothèque de littérature. En cherchant une audience quasi-universelle, le titre s'octroie le statut d'une frange publicitaire à l'attention du lectorat.

[528] La geste se définit comme un ensemble de longs poèmes qui magnifient les hauts faits des personnages historiques ou légendaires

Sans doute est-il important de préciser que le titre formulé par Massa Makan Diabaté valorise deux aspects. En effet, sans occulter la construction d'une audience littéraire, il se propose à première vue d'insister sur la place qu'occupent Fakoli et Bala Fasseke dans l'histoire de Sunjata en ne perdant pas de vue que cette histoire, elle-même entretient un lien à la geste. De Niane à Diabaté, le nom du personnage de Sunjata, mise en vedette dans les deux titres contribue, chacun à sa manière, à favoriser une imprégnation par anticipation de l'histoire.

7.1.1.3. Le titre : *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye

Dans le sillage des deux premiers, *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye affiche un texte bilingue comme titre qui traduit deux manières de désigner la même histoire : le *Maître de la Parole* et *Kouma Lafôlô Kouma.* De quoi est-il question dans cette autre construction artistique ? Selon Valérie Thiers-Thiam (2004), la reformulation du titre chez Camara Laye repose sur une histoire d'édition : « *C'est Plon qui décide du titre, Camara Laye aurait préféré « Kouma Lafôlô Kouma » ce qui signifie « l'histoire de la première parole » ; les éditions actuelles présentent néanmoins les deux titres »* (2004 :71)[529]

Cela met au jour la complexité de la réalisation d'un titre. En même temps, l'extrait indique que le titre de l'œuvre émane de deux sources : la maison d'édition et l'auteur. Cette hypothèse, qui reste certainement à vérifier, résulte d'un compromis visant à satisfaire les deux parties. L'option choisie et plus fédératrice consiste à faire apparaître sur le livre les deux propositions. Manifestement, cette apparition traduit la complicité qui signe, d'une certaine manière, la gestion d'une œuvre culturelle en tant que bien commun. Le titre devient alors un espace où se rencontrent éditeur et auteur. Par ailleurs, la proposition d'un double titre s'inscrit dans une perspective d'exercice de la liberté pour le lecteur qui peut opérer un choix par rapport à deux mondes : le monde européen et celui de la culture africaine ou Maninka plus précisément. Pour un

[529] Valérie Thiers-Thiam, op.cit., p.71.

lecteur qui ignore la langue et la culture Maninka, *le Maître de la Parole*, peut charmer et inciter à découvrir la réalité qui se cache derrière cette dénomination.

Le Maître de la Parole est le personnage qui raconte l'histoire de Soundjata qui correspond, dans la tradition de Fadama, à la première parole, c'es-à-dire *Kouma Lafôlô Kouma*. Ainsi donc, le titre suggère-t-il que l'on va écouter le récit proféré par un Maître de la parole le sens que cette expression recouvre au Manden. Dans ces conditions, il est difficile d'échapper à la rude épreuve du déchiffrage d'un titre énigmatique formé du discours et de son producteur. Le premier titre sur le livre - *le Maître de la Parole* - qu'on accorde à la maison d'édition évoque la figure du griot. Celui qui est un tribun de la parole qui dit *Kouma Lafôlô Kouma* ou la première parole, est mis en aplomb. En se plaçant au premier plan, le griot prend en charge énonciativement le récit épique et porte la responsabilité du livre en entier. Ici, l'attention est portée sur le producteur du discours épique.

Quant au second titre, formulé en Maninka, et transcrit en français : *Kouma Lafôlô Kouma*, il fait allusion à l'une des « *quatre catégories*[530] » de la parole retenues dans l'art oratoire Maninka. En tant que première parole, comme nous l'avons précédemment dit, *Kouma Lafôlô Kouma* signifie « la parole qui commence la parole ». Comme préambule, ce titre désigne l'histoire du premier Empereur du Mali. Il en résulte qu'il ne suffit pas de lire mais de connaître ce que représente symboliquement le *Maître de la Parole* et sémantiquement *Kouma Lafôlô Kouma*. Le Maître de la parole dans l'espace Manden s'appelle *Belentigui*. Spécialiste de la parole, c'est lui qui déclame la première parole. A ce niveau, il est important de noter que de nombreux Maninka ignorent l'existence de la première parole comme celle qui relate l'histoire de Soundiata.

---

530 Il existe quatre catégories de paroles chez les Malinké de l'Hamana dont :
- Kouma Lafôlô Kouma, histoire du grand Soundiata, le fils de la femme buffle et panthère et du lion, premier Empereur du Mali, ou histoire de la parole ;
- Kouma Koro, histoire des hommes d'avant notre ère ou Parole vieille ;
- Kouma Korotola, ou parole vieillissante, généalogie des différentes tribus du Haut Niger ;
- Kouma ou Parole, histoire de l'Almamy Samori Touré (1830-1900), et des hommes de notre temps. In le Maître de la parole : Kouma Lafôlô Kouma, (p.32.)

7.1.1.4. Le titre de la version orale de Karamo Adama Diabaté

Même si sa version orale n'est pas encore éditée, le griot-orateur confie qu'il s'agit de l'épopée du Manden tout court. A partir de là on comprend que les auteurs mettent tout en œuvre pour ancrer le Manden dans leur titre. Cela laisse entrevoir la recherche et la défense d'une réalité identitaire. Cette hypothèse pourrait trouver sa justification dans l'appartenance des différents auteurs au même espace Manden.

De ce qui précède, on peut retenir que la construction d'un titre n'est pas une chose aisée, elle n'est pas mécanique. Elle résulte, en effet, d'un intense travail de création en fonction des goûts et de l'imagination de chaque auteur et / ou de l'éditeur qui peut surgir avec un titre à sa convenance pour « baptiser » l'œuvre. Ce qui suppose que le titre peut advenir de deux sources : l'auteur et l'éditeur. En considérant que le titre peut être tributaire de la marque de la maison d'édition, on comprend que son élaboration et sa validation apparaissent comme un travail aussi laborieux que celui de l'écrire.

Les auteurs et les maisons d'édition n'étant toujours pas les mêmes pour les différents auteurs, la mise en regard des œuvres révèle des variations. La variabilité du titre révèle le dynamisme dans la création (par la recherche de la couleur locale), et traduit le désir individuel de chaque auteur ou éditeur, de mettre en vedette un aspect particulier du texte. Si le titre dans la version de Djibril Tamsir Niane met en avant le personnage du héros Soundjata, Camara Laye quant à lui, a choisi de célébrer le griot, medium qui raconte l'histoire (par le biais d'une double authentification auctoriale). A la différence des deux premiers auteurs, Massa Makan Diakité, lui, préfère des noms d'oiseaux dont la valeur symbolique ne passe pas inaperçue au Manden. Enfin chez Karamo Adama, auteur de la version orale, il s'agit tout simplement de l'histoire du Manden.

Ces différentes dénominations pour présenter une même réalité participent d'une recherche patiente de marque d'originalité que veut imprimer chaque auteur ou éditeur à l'œuvre. A la lecture de ces titres, se met en place une catégorisation. *Soundjata* de Djibril Tamsir est un titre éponyme avec la déclinaison du genre

« épopée », *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté, tout comme *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* sont des titres énigmatiques. C'est le titre qui porte le livre et c'est par son biais que l'œuvre est connu au monde. L'auteur valorise son potentiel de captation et de séduction à travers son titre qui entretient de liens solides avec les intertitres. En effet, les intertitres que nous allons analyser maintenant attestent l'articulation des titres.

7.1.2. Les intertitres dans les versions de l'épopée mandingue

Dans les trois œuvres éditées il existe des intertitres thématiques que nous proposons de comparer maintenant.

6.1.2.1. Les intertitres dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*

Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane édité chez Présence Africaine, la table de matière récapitule et présente l'ensemble des intertitres qui structurent le texte de la manière suivante :

TABLE DES MATIÈRES

Avant-Propos.....5
La parole du griot Mamadou Kouyaté…….9
Les premiers rois du Manding.....12
La femme-buffle.....17
L'enfant-lion.....32
L'enfance.....36
Le réveil du lion 41
L'exil.....55
Soumaoro Kanté, le roi-sorcier 73
Histoire.....78
Les feuilles de baobab.....83

Le retour.....90
Le nom des héros.....101
Nana Triban et Balla Fasséké.....105
Kirina……...111
L'Empire.....127
Kouroukan-Fougan ou le partage du monde……133
Niani 143
Le Manding éternel 150

Au total, dix-huit intertitres structurent et guident la lecture de l'œuvre. On remarque qu'ils chapeautent les différents chapitres et / ou épisodes qui se présentent dans un ordre chronologique. Ainsi, assurent-ils les principales subdivisions du titre. Aux deux extrémités se font face la parole du griot Mamadou Kouyaté et la présentation du Manding. Tout comme l'épopée peule du Foûta Djalon dont « *la trame du récit est composée d'une série d'épisodes solidaires comparables à des séquences de contes »* (Barry 2011 : 23)[531]. Entre les différents chapitres de l'épopée mandingue, il existe des transitions, outils de liaison qui fonctionnent d'un épisode à un autre tout comme d'une séquence à une autre à l'intérieur des épisodes. En suivant leur apparition dans le fil de la narration, on peut présenter quelques transitions qui émaillent la surface textuelle de la manière suivante :

Chapitre 3

Un jour donc, le roi et sa suite étaient encore assis sous le grand fromager de Nianiba, […] leurs regards furent attirés par des étrangers qui entraient dans la ville (p.21)

Chapitre 4

Sogolon arriva à terme ; le roi avait fait venir à Niani les neuf grandes matrones du Manding qui étaient maintenant constamment auprès de la fille de Do.

Episode 5

[531] Alpha Ousmane Barry, op.cit., p.23.

Naré Maghan un jour s'en vint chez Noun Faïri le forgeron-devin de Niani ; c'était un vieil aveugle. (p.38.)

Episode 6

Quelque temps après cette entrevue entre Naré Maghan et son fils, […] le conseil des anciens se réunit dans le palais du roi, Doua eut beau défendre le testament du roi qui réservait le trône à Mari-Djata le conseil ne tint nul compte du vœu de Naré Maghan (p.41.)

Episode 7

Un matin, le roi Dankaran Touman réunit le conseil. II annonça son intention d'envoyer une ambassade au puissant roi de Sosso, Soumaoro Kanté ; pour une mission aussi délicate il avait pensé à Balla Fasséké, le fils de Doua, griot de son père (p.55.)

Episode 8

*Pendant que loin du pays natal le fils de Sogolon faisait ses premières armes, le Manding était tombé sous la domination d'un nouveau maître, Soumaoro Kanté le roi de Sosso. (*p.73.)

Episode 9

Nous arrivons maintenant aux grands moments de la vie de Soundjata. L'exil va finir, un autre soleil va se lever, c'est le soleil de Soundjata (p.78.)

Episode 11

Chaque homme a sa terre : s'il est dit que ton destin doit s'accomplir en tel pays, les hommes n'y peuvent rien ; Mansa Tounkara ne pouvait pas retenir Soundjata car le destin du fils de Sogolon était lié à celui du Manding (p.90.)

En croisant les différentes illustrations, on s’aperçoit que le temps constitue le premier repère pour construire les transitions. Dans quelques cas particulier, des proverbes peuvent baliser le passage d’un épisode à un autre ou d’une séquence à une autre (d’une scène à une autre). De même, des séquences proleptiques se

profilent comme des liens sur lesquels fonctionnent l'ensemble du discours épique. Ces diverses dispositions déclinent les formes de transitions qui occupent la surface textuelle de l'épopée mandingue. Elles assurent le dynamisme de la narration et sa cohérence interne.

7.1.2.2. Les intertitres dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté

Dans son ouvrage édité chez Jean Pierre Oswald, Massa Makan Diabaté ne prévoit aucune table de matière à la fin de l'ouvrage. Les interlignes formelles sont absentes de l'œuvre. Toutefois, en nous fondant sur la structuration de la traduction du récit de Kele Monson et notre expérience, nous pouvons envisager le découpage du texte de la manière suivante :

- Le mythe de la transcendance mandingue
- Le règne de Fataku Maghan Kegni
- La naissance de Sunjata
- L'enfance
- La marche de Sunjata
- Les feuilles de Baobab
- L'exil
- Le règne de Sumanguru
- Le retour de Sunjata
- La bataille Sunjata/ Sumanguru
- La destruction du Joloff et l'extension de l'empire.

Chacune de ces subdivisions constitue un épisode à l'intérieur duquel se déploient plusieurs rappels d'autres scènes de l'épopée présentés sous la forme résumée. On remarque la présence de nouveaux éléments absents des œuvres de Djibril Tamsir Niane et de Camara Laye. Massa Makan Diabaté évoque l'épisode sanglant de la mise à sac du royaume de Djolof à la suite d'une expédition punitive contre Jolofin Mansa qui fut décapité par les maninka. On y trouve également l'épisode qui concerne le mythe de la transcendance, absent des œuvres précédentes. En revanche le l'épisode du récit se rapportant à la femme buffle n'existe pas en intertitre, indice de son absence dans le

récit. On note également qu'aucun espace du récit n'est réservé à Jakuma Doka alias Bala Fasseke ainsi que l'Assemblée de Kouroukan Fouga, scènes quasiment occultées. Tout comme chez Djibril Tamsir Niane, mais à un degré moindre, on appréhende la manifestation des transitions entre les différents épisodes. Le fait d'apostropher souvent Sékou son auditoire (par exemple aux pages (11,14,16,18,21,22,26,28,34,39,44,45,54,61,63,65,67,74,75,78,…) constitue un indice qui relève l'existence des transitions dans le récit.

Il s'agit probablement de la référence à un auditoire fictif au moment de la performance d'autant plus qu'il n'existe aucune trace encore moins de manifestation quelconque connue de ce dernier dans la narration (Sékou ne répond jamais). Au compte des transitions, on peut mentionner :

Les gens du Manden ont un peu marché (p.16.)
Les gens du Manden ont repris leur charge (p.17.)
Depuis ce jour jusqu'aujourd'hui (p.18.)
Cela a duré longtemps,
Le benjamin,
Un jour, les patates sauvages sont venues au nombre de sept (p.20.)
Toutes les deux ont conçu en même temps à Kiri (p.25.)
Un jour cependant (p.45.)
Un jour il a tué un buballe (p.46.)

7.1.2.3 Les intertitres dans *le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye

Dans le *Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye chez Plon, tout comme chez Niane avec Présence Africaine, la table de matière indique les principales articulations du livre. Ainsi, peut-on lire :

TABLE DES MATIERES

Ame nègre.....9
L'Afrique et l'appel des profondeurs….....11
L'Afrique et les griots.....19
Babou Condé « Belen-Tigui » ou griot traditionaliste.....25

Moké Moussa, Moké Dantouman.....36
Bilali Ibounama.....69
La femme buffle-et-panthère.....82
L'enfant « Nankama »..... ……..…114
L'enfance et l'éveil du « Nankama »..... ……....132
L'exil.....152
Soumaoro Diarrasso.....177
Le retour.....190
Kirina.....213
Kourou-ke-foua.....226
Lexique.....241
Carte du Mali et des royaumes vassaux……...26-27

En nombre d'intertitres, on observe que le *Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* est moins fournie que *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane. En outre, dans la table de matière figurent deux éléments qui ne sont pas des intertitres conventionnels en tant que démultiplication du titre. Il s'agit de la présentation du lexique (p.241) et de la convention d'écriture qui a servi de texte de référence à la transcription d'une part, et d'autre part de la carte du Mali. Si Djibril Tamsir Niane évoque les épisodes des feuilles de Baobab, les noms de héros, Nanan Triban et Balla Fasséké et le Manding, ceux-ci paraissent fondus dans la version de Camara Laye ; ce qui nous permet d'inférer que cette version manque de détails sur certains points. Moins structuré que la version de Djibril Tamsir Niane, le Maitre de la parole renferme des transitions qui se présentent de la manière suivante :

Chapitre 5

*Dès l'aube, les deux jeunes chasseurs se mirent en route pour la plaine de Ourantamba***.** (p.49.)

Chapitre 6

Un jour cependant, un serviteur du roi qui l'avait surpris en train, de prier à la manière des monothéistes, l'ayant calomnié chez Kalifa, une punition exemplaire pour le lendemain lui fut promise (p.70.)

Chapitre 7

Des lunes étaient écoulées depuis la fameuse visite éclair du chasseur devin de Dô chez Maghan Kôn Fatta. Le prince Dankaran Touman avait grandi, il était maintenant âgé de dix ans. (p.82)

7.1.2.4. Les intertitres dans la version orale de Karamo Adama Diabaté

Même si la version de Karamo Adama Diabaté est orale, cet aspect n'empêche en rien de repérer comme nous l'avons précédemment dit, la composition de son récit qui est structuré de la manière suivante :

- Le contexte historique de la naissance du Manden
- Le mode de gestion du pouvoir au Manden
- Les différentes successions de la période pré Soundjata à la tête du Manden
- Le règne de Fara Koro Magan
- Le buffle de Do
- L'enfance difficile de Soundjata
- Le règne de Dankarantouman
- L'exil
- Le règne de Soumaoro sur le Manden
- Le retour de Soundjata
- La victoire à Kirina
- L'assemblée de Kouroukan Fouga
- La consécration et le règne de Soundjata.

A la différence des autres auteurs, Karamo Adama commence le récit par la mise en place des populations au Manden en s'étendant sur la description du mode de gestion de pouvoir. Dans cette version, des expressions sous formes de transitions sont mobilisées pour assurer la cohérence du récit en servant de points de liaison aux différentes parties. Dans ce cadre, les transitions permettent le passage des remerciements à l'histoire proprement dit du Manden. L'expression qui sert de transition marque la fin d'une partie et annonce le début d'une autre comme on peut le constater à travers ces termes :

Ni an bɔra yen sa,
Si nous quittons là- bas, (p.3-4)

Ailleurs les transitions s'établissent sous forme de questionnement dans l'extrait suivant :

A fɔni ne ko Manden.
Yɔrɔ jon ye Manden di ?
*Mun ye Manden di (*p.5-6)

On a dit Manden.
Quel lieu s'appelle Manden ?
Qu'est- ce- que c'est que Manden ?

L'annonce et / ou la mise en relief de l'émergence d'un nouvel espace peut servir à marquer la transition comme par exemple dans l'extrait:

anŋe do. (p. 53-54)
Nous sommes à Do.

L'expression suivante sert de liaison :

lon dɔdɔ, (p.121-122)
Un jour,

Pour terminer, il convient de noter que les notes de musique (intermède de musique à la page 135) qui soutiennent la narration de Karamo Adama Diabaté constituent des éléments de transition pour passer d'une étape à une autre dans la performance. Cette situation a été déjà observée chez le griot peul par Barry (2011 : 67)[532] qui notait : « *Si la musique accompagne les prestations oratoires du griot, des séquences entières de musique instrumentales au son du luth (hoddu) se déploient entre les différents épisodes récités. Pendant ces périodes, l'énonciation est suspendue ».*

[532] Alpha Ousmane Barry, op.cit, p.67.

A la suite de la comparaison des productions, on observe que chaque auteur et / ou éditeur décline un choix libre des grandes subdivisions de son travail. Ces présentations qui mettent au jour les marques singulières propres à chaque auteurs et éditeur découlent des choix personnalisés. Toutefois, elles soulèvent la question de la perpétuelle recomposition de l'épopée mandingue. Sous ce signe, s'esquisse une nouvelle esthétique qui ne permet pas de fixer ou de s'en tenir à l'existence d'un moule conventionnelle qui serait utilisé par l'ensemble des auteurs ou éditeurs. Le non-respect de la chronologie des événements chez Camara Laye qui se traduit par l'ouverture de la narration par l'épisode des deux chasseurs : Moké Moussa et Moké Dantouman en lieu et place de la femme buffle chez Djibril Tamsir Niane et Karamo Adama Diabaté contribue à conférer une valeur symbolique à la chasse. Ainsi, cette rupture dans la chaîne diégétique a-t-elle pour pendant, comme nous le verrons au chapitre suivant, le glissement de sens des actions mises en scène. Dans tous les deux exemples, la figure du chasseur est dominante dans l'épopée mandingue.

La mise en place de ces deux actions, précédemment énoncées, procède de l'intérêt que les auteurs leur accordent. De ces considérations, on peut relever que la structure narrative n'est pas obligatoirement figée dans un seul système appliqué tout au long du texte. On observe que des perturbations, intentionnelles ou non, bien qu'elles demeurent forts rares, se manifestent dans le dispositif péritextuel. En effet, les dénominations ne semblent pas concorder d'un auteur à un autre. Pour l'essentiel, si les intertitres sont avant tout des indicateurs thématiques qui programment la lecture ou renseignent le lecteur, dans l'usage, les auteurs s'en servent différemment.

En effet, au plan formel, si les intertitres sont présents chez Djibril Tamsir Niane et Camara Laye, en revanche, Massa Makan Diabaté et Karamo Adama Diabaté les ignorent. De Djibril Tamsir Niane à Karamo Adama Diabaté en passant par Massa Makan et Camara Laye, la lecture de ces œuvres nous permet d'observer l'existence des rajouts, des omissions ou suppressions et des déplacements de séquences dans la narration. Ces diverses variations qui relèvent de la liberté des créateurs et des éditeurs, résultent de la difficulté d'envisager une quelconque harmonisation. Elles révèlent, d'une certaine manière, le dynamisme de l'écriture en montrant la manière dont chaque auteur a bâti l'architecture de son œuvre. Toutes ces observations attestent que l'écriture façonne le texte oral qui est

toujours soumis, avant la publication, à l'opération de transcription/ traduction. Ainsi, participe-t-elle du renouvellement textuel de l'épopée mandingue.

7.2. Entre le titre et le texte : le couloir des éléments paratextuels dans les versions de l'épopée mandingue

7.2.1 La préface : quelques éléments théoriques

La préface est avant tout d'abord un espace de dialogue dont les fonctions et le sens particuliers sont largement induits par l'organisation du système communicationnel qui lui est propre. De nombreux travaux comme ceux de Derrida (1972)[533], Genette (1987)[534], et Mitterrand (1980)[535], par exemple, se sont penchés sur la préface. S'ils ne sont pas les seuls à s'être intéressés à l'écriture (ou la lecture) de préfaces, en revanche, ils sont les seuls à notre connaissance à avoir tenté une description voire l'élaboration d'une théorie générale. Leur point commun est d'avoir appréhendé, à des degrés divers, l'originalité poétique essentielle de la préface qui est d'ordre pragmatique ; tout en privilégiant toutefois d'autres voies qui nous paraissent moins décisives. L'objectif n'est donc pas de dresser une histoire exhaustive de la critique sur la préface, mais il s'agit pour nous de situer notre travail dans la perspective des analyses du genre préfaciel dans son ensemble. Il en résulte l'attention que nous accordons à la place particulière et déjà fort complexe qu'occupe la préface dans les travaux de Genette. La préface que l'auteur se propose de faire figurer en en-tête de son livre est par nature péritextuelle.

[533] Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
[534] Gerard Genette, op.cit.
[535] Henri Mitterand, op.cit.

Selon Rey (2005 : 2008) [536] la préface est un « *texte placé en tête (d'un livre) et qui sert à le présenter au lecteur* ». Ainsi, avant dire, avant-propos, avertissement, avis, introduction, notice, préambule, prolégomènes sont-ils autant d'énoncés correspondant à différentes figures de la préface. Genette (1987 : 150)[537] conçoit quant à lui la préface comme : « *[…] Toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire) auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède* ».

En tant que texte liminaire d'origine auctoriale ou allographe placé avant ou après le texte, la préface est bien sûr un péritexte textuel qui, contrairement au titre, est facultatif tant du point de vue de la production que de celle de la lecture. Cette nature facultative lui confère la particularité d'être un objet fluctuant, qui peut apparaître, disparaître ou réapparaître au gré des éditions. Pour préciser la place qu'occupe la préface dans la classification du paratexte proposée dans *Seuils* (Genette 1987)[538], il est important pour nous de relever deux distinctions supplémentaires, qui concernent respectivement le destinateur et le destinataire du paratexte. Les préfaces dont il sera question ici font partie du paratexte auctorial ou officiel que Genette (1987)[539] oppose au paratexte allographe ou éditorial. Cela signifie qu'il s'agit de préfaces écrites par les auteurs des œuvres mêmes et non de préfaces par un tiers.

La deuxième observation concerne le destinataire. En effet, il est important d'établir une distinction entre paratexte privé et paratexte public. Le paratexte privé n'a pas vocation à être connu du plus grand nombre. La correspondance, et a fortiori le journal intime, dans la mesure où leur publication, même posthume, n'est pas envisagée, en font partie. A l'inverse, le paratexte public a pour destinataire tout lecteur réel ou potentiel. La préface, comme l'entretien, appartient à cette deuxième catégorie. Genette nuance encore sa classification en désignant le destinataire de la préface comme le lecteur (réel ou potentiel) du texte et non le public en général. Ainsi, la préface apparait-elle comme l'un des lieux de repérage de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire un espace qui permet d'appréhender son action sur le lecteur. Mais dans cet ouvrage où trois

[536] Alain Rey (dir), *Dictionnaire Culturel en langue française*, Paris, le Robert, 2005, Tome III, p.2008.
[537] Gerard Genette, op.cit., p.150.
[538] Gerad Genette,op.cit.
[539] Gerad Genette, ibid.

chapitres sont consacrés exclusivement aux préfaces, apparaît une autre idée-force, celle de la préface conçue comme un discours fondamentalement transitif ou hétéronome qui ne fait sens que par rapport au texte qu'elle introduit, lequel constitue sa raison d'être. Or c'est sur la base de cette subordination de la préface au texte que se constitue la typologie genettienne s'appuyant sur deux paramètres croisés : la définition du statut qui permet de distinguer différents types de préface et l'étude de la pluralité des fonctions.

Parmi les principaux critères que retient Genette (1987)[540] dans la définition du statut de la préface figurent notamment l'appellation, le lieu, le moment et l'identité des destinataires. Ces cinq critères ne sont pas problématisés, encore moins décisifs dans le type de fonctions induites. Le dernier cité est le plus rapidement traité : « *La détermination du destinataire de préface [...] se réduit presque à ce truisme : le destinataire de la préface est le lecteur du texte »*[541] Reproduire ici l'intégralité de la taxinomie de Genette (1987) dépasse largement notre propos, toutefois, nous nous appuyons sur les considérations théoriques proposées dans l'introduction pour analyser les préfaces des différentes versions.

7.2.2 L'Avant-propos dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*

Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane figure un avant-propos qui fonctionne come une préface auctoriale d'autant plus qu'il est signé des initiales de l'auteur : DTN. En introduisant sa transcription de *Soundjata ou l'épopée mandingue*, l'épopée du fondateur de l'empire mandingue, Djibril Tamsir Niane s'efforce d'ajuster sa plume à la parole du griot, figure littéraire traditionnelle de l'Afrique subsaharienne. L'avant-propos indique que l'historien guinéen présente son texte, non pas comme une création, mais comme la transmission et la traduction fidèle de propos qui antécédent jusqu'à la pratique de l'écriture sur le continent africain :

[540] Gerad Genette, op.cit.
[541] Gerard Genette, ibid., p.180.

> *Ce livre est plutôt l'oeuvre d'un obscur griot du village de Djeliba Koro dans la circonscription de Siguiri en Guinée. Je lui dois tout. Ma connaissance du pays malinké m'a permis d'apprécier hautement la science et le talent des griots traditionalistes du Mandingue en matière d'Histoire.* (Niane 1960 avant-propos)

Pour cet auteur, la reconnaissance du griot comme source de son livre a de grandes implications sur le rôle qu'il accorde à l'écriture. Elle construit un pont entre deux cultures mais elle aide surtout à porter la contre-attaque contre le mépris que les espaces scripturaires affichent à l'égard des peuples dits d'oralité, et qu'ils considèrent comme des peuples primitifs et ignorants de l'écriture. L'œuvre de Djibril Tamsir Niane se présente comme une tentative de restauration de la grandeur au griot. Si Djibril Tamsir Niane (1960) cherche, dès son avant-propos à restituer l'aura des « *maîtres de la parole* », c'est parce que certainement ses recherches en Histoire lui ont révélé que ces figures importantes de la tradition africaine ont depuis la colonisation perdu de leur statut.

L'auteur restitue à ces personnages leur dignité perdue, non sans avoir pris la peine de dégager les responsabilités dans la détérioration des valeurs africaines essentielles :

> *Il faut cependant, [...] lever une équivoque. Aujourd'hui, dès qu'on parle de griots, on pense à cette « caste de musiciens professionnels » faite pour vivre sur le dos des autres ; dès qu'on dit griot, on pense à ces nombreux guitaristes qui peuplent nos villes et vont vendre leur « musique » dans les studios d'enregistrement de Dakar ou d'Abidjan.*

Par rapport au constat de dévalorisation de la culture mandingue, le texte de Djibril Tamsir Niane (1960)[542] se proclame comme une entreprise de restitution de la vérité historique et culturelle de l'Afrique. Au griot, il rend hommage en rappelant à son auditoire et son lecteur la vraie dimension sociologique de la parole dans le contexte africain et la grandeur de celui qui s'en fait porteur et interprète :

[542] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

Si, aujourd'hui, le griot est réduit à tirer parti de son art musical ou même à travailler de ses mains pour vivre, il n'en a pas toujours été ainsi dans l'Afrique antique. Autrefois les griots étaient les Conseillers des rois, ils détenaient les Constitutions des royaumes par le seul travail de la mémoire ; chaque famille princière avait son griot préposé à la conservation de la tradition ; c'est parmi les griots que les rois choisissaient les précepteurs des jeunes princes. (1960 : avant- propos)

On observe que le texte de Djibril Tamsir Niane (1960)[543] est non seulement une occasion pour critiquer les changements subis en Afrique mais aussi, il est une tentative d'anoblissement des « *Maîtres de la parole*», dans le rappel de leur fonction ancienne. La noblesse que l'auteur tente de conférer aux griots les installe dans une période mythique. En revisitant l'histoire, *Soundjata ou l'épopée mandingue* cherche aussi à se faire un remède contre l'oubli de la tradition, s'écrivant comme une invitation à la redécouverte de la culture africaine. Ainsi, l'œuvre se réduit-elle, selon Djibril Tamsir Niane, à une entreprise d'éducation des fils du Manden et des peuples noirs à renouer avec leur culture. Pour l'écrivain en même temps historien, l'acte d'écriture lui est salutaire car du contact avec le griot, ses *« yeux viennent [...] de s'ouvrir à ces mystères de l'Afrique éternelle* ».

Le texte est aussi un appel aux intellectuels africains à se défaire de leur complexe, surtout par rapport à la culture occidentale inadaptée à la logique et la littérature africaine. Ainsi, dans la recherche du savoir, l'intellectuel doit-il *« Sacrifier sa petite prétention d'intellectuel en veston devant les silences des traditions*». Il doit « *venir s'asseoir humblement près des Anciens et écouter les paroles des griots qui enseignent la Sagesse et l'Histoire ».*

En Afrique Noire comme dans la plupart des civilisations du monde, la parole, la voix humaine a un grand pouvoir, sa maîtrise n'est pas donnée à tout le monde. Les griots sont précisément, comme nous l'avons déjà indiqué, les professionnels qui cultivent la parole. Il revient à Djibril Tamsir Niane de confirmer que dans le pays Manden, dans chaque village, il existe un griot qui tient pour ainsi dire la chaire d'histoire du village. Ce chef de chaire s'appelle « *Belen-Tigi* ». Il est dépositaire de toute l'histoire du village et de la région autant

[543] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

que son prédécesseur, son père ou son maître lui a enseigné pendant de longues années d'apprentissage. La connaissance du *Belen-tigui* gagne en épaisseur après que celui-ci ait fait son tour du Manden en quête du savoir.

Djibril Tamsir Niane montre que l'historien publie une épopée sur un fait historique fondamental dans l'espace mandingue à partir de la performance de Djeli Mamadou Kouyaté, de la caste professionnelle des griots. Même s'il en dénie la paternité, son texte intervient largement comme le fruit d'une collaboration entre un « *obscur griot* » et un transcripteur qui cherche à se mettre dans l'ombre afin de permettre à la parole d'être proférée. En effet, le transcripteur se trouve confronté à la question de la vérité du texte d'épopée face à l'histoire. Au lieu de la vérité scientifique, le griot semble incarner la question de la vérité en termes d'originalité dans le sens que les propos du griot-personnage dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* ne peuvent être attestés à partir d'expérimentation. Ils s'anticipent au contraire comme une tentative de réversion qui doit permettre de corriger les bouleversements introduits par la colonisation.

Par un détour dans l'histoire, Djibril Tamsir Niane rétablit son véritable statut dans le mode de transmission de la parole d'un griot-narrateur dont il fait la promotion. Cependant, si pour de nombreux Africains, le griot incarne la parole telle qu'elle se proférait avant l'avènement de l'écriture, ce personnage pourtant opère comme une construction qui dépend de l'écriture. En plus de se réclamer comme un ouvrage historique qui raconte l'histoire de *« l'Ancêtre du grand Manding [...] qui, par ses exploits, surpassa Djoul Kara Naïni »*[544], *Soundjata ou l'épopée Mandingue,* se lit aussi comme un texte qui porte les marques de la différence entre le texte oral et sa mise en forme scripturaire. Devenu ouvrage majeur dans la littérature africaine dès sa parution, on comprend que ce texte a rapidement été récupéré par le discours de confrontation initié par le mouvement de la Négritude pour attester l'existence de la culture africaine authentique. En effet, selon Djibril Tamsir Niane,

> *L'Occident nous a malheureusement appris à mépriser les sources orales en matière d'Histoire; tout ce qui n'est pas écrit noir sur blanc étant considéré comme sans fondement. Aussi même parmi les intellectuels africains il s'en*

[544] Djibril Tamsir Niane, op.cit,

trouve d'assez bornés pour regarder avec dédain les documents « parlants » que sont les griots et pour croire que nous ne savons rien ou presque rien de notre pays, faute de documents écrits. Ceux-là prouvent tout simplement qu'ils ne connaissent leur propre pays que d'après les Blancs. La parole des griots traditionalistes a droit à autre chose que du mépris [545]
*(*1960: avant-propos)[546]

L'enjeu véritable de l'épopée mandingue apparaît dans cette déclaration, comme une réaction contre l'eurocentrisme, la promotion de la performance orale comme une forme véridique. Sa promotion devient le fer de lance d'une position idéologique qui franchit les limites de la littérature pour devenir la marque d'un débat entre l'Europe et l'Afrique régulées différemment. Comme on le sait, traditionnellement en Afrique la question de l'oralité s'aborde avec la prise en compte d'un fonctionnement spécifique de la parole dont le texte littéraire est considéré comme le prolongement dans la littérature. Empruntant leurs prémisses aux mythes d'acquisition de la parole, la perception « oraliste » du texte voit en l'écriture un espace de dénaturation de la parole et partant, celle d'une identité collective. Pour atténuer cet effet, les textes écrits dans l'espace ouest-africain qui relèvent des genres oraux telle que l'épopée sont généralement lus comme des transmigrations de voix ancestrales qui, sous la plume transparente des écrivains, traversent les siècles, avec une limpidité certaine, pour refaire surface dans l'Afrique contemporaine. On observe que ces textes tentent de restituer l'aura de l'entreprise littéraire. On voit bien que nous sommes finalement en présence d'une « préface » dissimulée.

7.2.3. La préface dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté

Dans *l'aigle et l'épervier* ou *la geste de Sunjata*, Massa Makan Diabaté préfère poser sa préface sous la forme d'un avant-dire, une dédicace et une introduction. Sous le sceau de l'avant-dire, l'auteur aborde l'éthique de la parole. En effet, en Afrique et surtout chez les Maninka, on a coutume de dire *kuma bɛɛ tɛ*

[545] Djibril Tamsir Niane, op.cit., SN°
[546] Djibril Tamsir Niane, ibid.

fɔla qui signifie : « on ne dit pas toutes les paroles ». Et alors, « *Parler sans parler devient un art en soi* » remarque Traoré (2000 : 124)[547]. Ainsi, peut-on noter que quelle que soit la perspective envisagée à propos de la parole, la description que Foucault fait du discours se vérifie :

> *La production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité*
> (Foucault 1971 : 10-11)[548]

On observe par exemple que derrière l'éthique de la parole, qui apparaît comme un refuge certain, Kele Monzon cherche à anticiper sur la critique susceptible d'être dirigée contre son œuvre dans la formule maninka :

> *Na doni fo*
> *Ka doni to nkoni*
>
> (je vous en dirai un peu
> Pour garder un peu en mon ventre)

Pour donner plus d'épaisseur à cette morale, il la renforce par le propos suivant : *« Ainsi commencent les récits des griots. Ainsi agissent tous les maîtres de la parole. Aussi tout travail sur la tradition orale sera-t-il incomplet »* (Diabaté 1975)[549].

L'incomplétude que l'auteur met en avant pour se défendre contre la critique contribue à protéger la tradition de toute tentative de dévoilement et de désacralisation sans réserve. Comme Djibril Tamsir Niane (1960)[550] le souligne fort bien dans son *avant propos* de *l'épopée mandingue*, la tradition refuse certains questionnements. Ainsi, se pose la question de savoir si on peut considérer que le travail réalisé par Massa Makan Diabaté est inachevé parce que

[547] Karim Traoré, op.cit., p.124.
[548] Michel Foucault, *L'ordre du discours*. Leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 Décembre 1970, Paris Gallimard, 1971, pp.10-11.
[549] Massa Makan Diabaté, op.cit, SN°
[550] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

le griot ne transmet qu'une partie de l'histoire. La préface de l'œuvre revêt les initiales du nom de son auteur : MDD. Elle se focalise sur la figure de Kele Monzon, griot enregistré, et la convention qui a servi de base à la transcription de l'œuvre. Ainsi, l'auteur présente-il Kele Monson comme une figure emblématique de la caste des griots car le village de Karaya où il réside est considéré comme « le nombril du vieux Manden ». De ce fait, Diabaté se présente face à Niane comme celui qui a publié la meilleure des versions de l'épopée mandingue. Cette prétention se lit en filigrane dans le positionnement qui transparaît dans cet extrait où l'auteur rend hommage et lance en même temps un défi à Djibril Tamsir Niane

> *Dans « Soundjata ou l'épopée mandingue », mon ami Djibril Tamsir Niane nous a présenté ce héros à partir des sources guinéennes, en prenant la version de Djéli Mamadou Kouyaté du village de Djéliba Koro, en République de Guinée.*
> *Ici, nous avons choisi la version de Kele Manson Diabaté, notre oncle et maître, du village de Karaya au cœur du Mande qui a servi de cadre historique à cette légende*. » (1975: 9)

Après cet extrait, Massa Makan Diabaté présente son oncle Kele Monson comme un « *lieu de référence culturelle* », un véritable maître de cérémonie qui possède toutes les qualités requises : « *Aujourd'hui, pour ce qui est de la tradition orale du Mande, Kele Manson fait autorité […] mais aussi et surtout par son érudition »* (1975: 9)[551]. Analysant l'arrière-plan de ce discours, Valérie Thiers-Thiam (2004 : 109)[552] précise que « *de façon tout à fait polie, Massa Makan Diabaté se place en compétiteur face à Niane, reproduisant ainsi la rivalité que les griots développent entre eux* ».

L'auteur consacre l'autre moitié de sa préface de *l'Aigle et l'Epervier* à la description de la méthode typographique utilisée pour la transcription de la production verbale issue de la performance du griot. C'est alors qu'il décrit l'organisation structurelle de son texte divisée selon la syntaxe du rythme, en allant à la ligne quand Kele Monson marque un temps d'arrêt. Diabaté rajoute une ponctuation dont il définit les règles afin de rendre le texte lisible. Et il conclut son travail par cette phrase : « *toutes remarques prouvent qu'en passant de l'oralité*

[551] Massa Makan Diabaté, op.cit.,p.9.
[552]Valérie Thiers-Thiam, op.cit., p.109.

d'un texte à sa fixation par écriture, on ne peut au départ se passer de convention » (1975:10)[553].

Cela met en évidence l'existence de problèmes liés aux opérations de transcription/ traduction. Toutefois, Massa Makan ne dit rien sur la méthode de traduction et sur le choix des épisodes qu'il développe. La transcription qui semble linéaire donne l'impression d'une certaine fidélité à la parole du griot-narrateur.

7.2.4. La dédicace : jalons théoriques

A propos de ce matériau et de l'intérêt qu'il pourrait concrètement susciter, Argand (année : page) soutient que son importance et son intérêt sont certaines :

> *[…] Imaginez toutes les occurrences de ce message : la dédicace peut définir le dessein de l'œuvre, informer sur ses sources et sa genèse, commenter sa forme et sa signification, établir un lien entre le dédicataire et l'œuvre, renseigner sur l'entourage et la nature des relations d'un écrivain. Lorsqu'elle n'est pas un simple éloge, elle apporte non seulement des éléments sur un auteur, mais aussi des informations sur les us et les coutumes littéraires…*[554]

L'auteure évoque le nombre impressionnant de dédicaces qui circulent et surtout les fonctions qu'elles assument à l'égard du livre. La dédicace se pose comme un trait d'union à travers lequel les contacts sont non seulement établis avec le destinataire mais la description du monde littéraire s'opère. Tout entre en jeu dans la construction du destin du livre, ce qui dénote que sa présence est un enjeu pour l'objet qui le porte. Un certain nombre de travaux ont déjà traité la question de la dédicace d'œuvre qui mobilise notre attention. Parmi eux, celui de

---

[553] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.10.

[554] Catherine Argand, « Ce que révèlent les dédicaces des écrivains. Du gagne pain à l'hommage » (en ligne), in Lire : Le magazine littéraire, *l'actualité de la littérature française et de la littérature étrangère*. URL: http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=32710&idTC=15&idR=200&idG=8, Consulté le 29/11/2013.

Lysiane Bousquet-Verbeke[555] qui l'étudie afin de vérifier si elle est motivée par le don ou une demande de protection.

Ces multiples interrogations tournent autour de la détermination du cadre dans lequel s'inscrit la dédicace. On se demande si la dédicace a lieu pour solliciter l'appui du dédicataire, son assistance en contrepartie du discours ou encore s'il s'agit seulement d'une demande de reconnaissance. L'auteure interroge, par ailleurs, cette pratique dont « *la complexité dans les formes s'assortit d'une complexité quant aux destinataires, et aux interactions qu'elle génère.* »[556] Au niveau pragmatique, la dédicace semble entretenir un flou sur sa finalité communicative. D'où la nécessité de s'intéresser, dans un premier temps, à la substance verbale du paratextuel en vue d'appréhender comment a-t-elle été définie ? Pour cela, nous référons principalement aux travaux de Genette (1987)[557] qui en propose une définition et une caractérisation. La dédicace comprise dans ses deux formes (imprimée et autographe), fait plus précisément partie du péritexte auctorial en vue de traduire un discours subtile.

Commentant cette pratique, Genette (1987) entend mettre au jour un rituel datant de La Rome antique. L'auteur lui réserve une définition assez exhaustive dans son ouvrage *Seuils* (1987)[558] consacré dans son intégralité à l'étude des différents seuils du texte littéraire. L'auteur revient aussi sur ce qui semble être la fonction principale de la dédicace et qu'il résume ainsi : « *[…] faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre.* » [559]

Pour faire une étude comparative de certaines modalités inhérentes à cette pratique, notre perspective trouve un intérêt dans les réflexions de l'auteur de *Seuils*. Au-delà d'une caractérisation de la dédicace d'œuvre, Argand proche de

---

[555] Lysiane Bousquet-Verbeke, Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique. (en ligne)URL:http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=17623, Consulté le 29/11/2013.

[556] Lysiane Bousquet-Verbeke, Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique. (en ligne) URL:http://www.editions- Harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=17623, Consulté le 29/11/2013.

[557] Gerard Genette, op.cit.

[558] Gerard Genette, ibid.

[559] Gerard. Genette, ibid, p.110.

Genette, ponctue les multiples occurrences de ce « message » à même de « *[…] définir le dessein de l'œuvre, informer sur sa source et sa genèse, commenter sa forme et sa signification, établir un lien entre le dédicataire et l'œuvre, renseigner sur l'entourage et la nature des relations d'un écrivain* ».[560]

Nous tentons ici de comparer les différents indices d'actes dédicatoires pour appréhender la manière dont les variations se profilent d'un auteur à un autre. Si chez Djibril Tamsir Niane et Karamo Adama Diabaté, il n'existe aucune dédicace fonctionnant come une préface, en revanche dans *le Maître de la Parle Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye et *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté émergent des dédicaces.

7.2.5. La dédicace comme préface dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté

L'œuvre est dédiée aux griots du Mali en ces termes :

A ceux du Mali,
Terre de rires graves
Et de belle sérénité.

Massa Makan Diabaté en tant que griot réserve à la caste des griots une séquence d'éloge dans un espace stratégique de son ouvrage. Dans cet acte d'investiture de l'auteur se met en place une opération de valorisation des griots de son pays natal : le Mali.

[560] Catherine Argand. « Ce que révèlent les dédicaces des écrivains. Du gagne pain à l'hommage » (en ligne), in Lire : Le magazine littéraire, *l'actualité de la littérature française et de la littérature étrangère.*URL: http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=32710&idTC=15&idR=200&idG=8, consulté le 29/11/2013.

7.2.6. La dédicace dans *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma*

Dès l'ouverture du livre, deux séquences de textes qui apparaissent dans *le Maître de la Parole,* fonctionnent comme des dédicaces. Dans le premier, on peut lire les lignes suivantes :

> *En témoignage de sincère gratitude à Madame Reine Carducci, petite-fille de l'académicien René Grousset ;*
> *Aux signataires de son appel qui m'a permis d'être soigné d'une maladie grave à l'hôpital Necker, à Paris, en 1975-1976 ;*
> *A tous les Amis qui, de près ou de loin, ont contribué matériellement ou moralement au bon rétablissement de ma santé ;*
> *Et à tous les Médecins et Professeurs parisiens et dakarois ; Je redis ma profonde reconnaissance (SN)*

Cette dédicace traduit la gratitude voire la plus profonde reconnaissance de l'auteur à l'endroit de tous ceux qui se sont inscrits dans la chaîne de solidarité en sa faveur (au moment de sa maladie). Les destinataires du texte sont situés : Madame Reine Carducci, les signataires de l'appel de celle-ci, les amis contributeurs, les médecins et professeurs parisiens et dakarois. Cette posture relève bien de la dédicace d'œuvre ou imprimée. S'inscrivant dans la même logique avec le même registre, le deuxième texte, qui est un poème (au titre évocateur), se situe à la suite de la séquence de témoignage : *Ame nègre*.

Le poème est un hommage et en même temps une adresse à l'âme nègre, représentante du peuple noir. En raison de sa thématique, le texte semble avoir des liens avec les thèses de la Négritude. D'ailleurs, Valérie Thiers-Thiam (2004), soutient que « *le poème intitulé « Ame nègre » est une référence directe aux œuvres de la négritude […]* »[561]. Camara Laye s'adresse aux différentes composantes qui incarnent l'âme nègre : le cultivateur, le forgeron, le pêcheur, la jeunesse ouvrière, la femme noire, « *le politicien émancipateur de son peuple* ». Il les invite à se lever

[561] Valérie Thiers-Thiam, op.cit., 2004, p, 72

pour célébrer leur génie. Cette posture auctoriale se présente comme un clin d'œil à l'adresse de Senghor qui appelle de tous ses vœux le Noir à apporter sa pierre à la construction de la civilisation de l'Universel. Cet élan se poursuit et se renforce davantage lorsque Camara Laye reprend à travers des essais, le sujet Senghorien qui se rapporte à la contribution du Noir à l'édification d'un monde nouveau mais universel.

Ailleurs, trois textes sous la forme d'essais s'intitulent : l'Afrique et l'appel des profondeurs, l'Afrique et les griots, suivis d'une introduction consacrée à la présentation du griot orateur. Selon Valérie Thiers-Thiam, « *ces deux premiers essais ont été écrits 15 ans avant son livre* »[562]. L'antériorité à *Kouma Lafôlô Kouma* et la place, qui leur est réservée dans le volume, contribue à entretenir une sorte de brouillage de repère. Sous le premier titre, Camara Laye souligne l'importance de la connaissance de l'histoire pour les peuples africains qui sont à la recherche de repère en ces termes : « *[…] Il est naturel que ces peuples se cherchent, qu'ils se reportent dans leur passé, et que, creusant ce passé, ils y recherchent passionnément les traits des êtres et des choses qui ont guidé leur destin* ». (1978 : 11)[563]

La voie qui mène vers la construction de ce repère est connue. En effet, il s'agit d'explorer l'histoire et d'interroger tout ce qui, à un moment ou à un autre, a pu jouer un rôle déterminant dans la réalisation du destin du peuple. Camara Laye (1978) pense que l'application de la politique d'assimilation n'empêche pas les noirs de faire la promotion de la parole des griots. En l'absence de toute archive, les griots constituent des pièces maîtresses dans la reconstitution des faits historiques. Mais la traite des esclaves puis la colonisation directe contribuent à bouleverser en profondeur les structures sociales en Afrique obligeant le griot à voyager de ville en ville pour gagner son pain.

Afin de corriger la dégradation des structures sociales, l'auteur se demande si : « *la sagesse des Anciens et du passé ne devraient-elles pas servir d'exemple à la génération montante* ? » (Camara 1978 : 13)[564]. Cette histoire de l'Afrique nous incite à entreprendre la transcription de la tradition orale dans la mesure où elle se présente comme une mine d'or car « *c'est en elle que se trouvent toutes les valeurs du*

[562] Valérie Thiers-Thiam, op.cit., p.71
[563] Camara Laye, op.cit.p.11.
[564] Camara Laye, ibid., p.13.

passé africain, au triple plan moral, historique et socio-politique » (Camara 1978 : 13)[565].

Camara Laye s'en prend aux groupes qui confondent mécanisation et civilisation. Il s'adresse ainsi à tous ceux qui mettent souvent en avant le primat de l'avancée technologique pour parler de civilisation. Or, selon l'auteur (1978 : 14)[566] :

> *La civilisation, c'est peut-être une façon de faire et de vivre... Et les civilisations ont existé avant l'âge industriel, avant les progrès techniques qui en ont résulté, ces progrès que l'Afrique ne refuse pas, qu'elle attend au contraire impatiemment, mais qu'elle tient, qu'elle fera sagement de continuer de tenir, avec René Grousset et d'autres excellents esprits, pour complémentaires quant à la civilisation tout court.*

On comprend que la civilisation est en quelque sorte une manière de vivre l'existence lointaine. Camara Laye parle de son expérience en France tout en vantant les mérites de la culture française. Il montre par cette attitude qu'il est un intellectuel africain avec l'âme noire en lui, mais ouvert aux autres. Il essaie en substance de situer la spécificité de l'Afrique à travers son oralité qu'il se propose de valoriser.

Dans le deuxième titre : l'Afrique et les griots, l'auteur prolonge le travail qu'il avait entrepris dans le premier essai. Il défend la tradition « griotique ». Et la phrase introductive se présente comme une manière d'apostropher le lecteur : « *Mais, nous demandera-t-on, où donc voulez-vous en venir, à l'issue de ces considérations esthétiques et philosophiques ? Eh bien ! A l'Afrique, ou plus précisément au Haut-Niger, vu à travers la tradition orale* ». (1978: 19)[567]

Camara Laye replace l'Afrique et plus précisément le Haut-Niger au centre de ses investigations sur la tradition orale. Alors, il présente Babou Condé comme le « *plus compétent* » et « *le plus célèbre* » des griots de toute la Haute Guinée. Cette mise en vedette participe du dévoilement d'un récit plus authentique que

[565] Camara Laye,op.cit.,.,p13.
[566] Camara Laye, ibid,p.14.
[567] Camara Laye, op.cit., p.19.

celui des autres. A l'issue des travaux de transcription, les traditions orales révèleront la vraie histoire du continent africain dans laquelle se succèdent des états plus ou moins stables. A ce niveau, Camara Laye cite le Haut-Niger comme le berceau d'une civilisation dynamique dont l'histoire est rapportée dans les écrits de El Bekri, d'Ibn Khaldoun et d'Al Omari. Même si des écrits comme ceux de Mahmoud Kati existent, l'auteur indique sa préférence pour les versions de l'histoire racontée par les griots « *qui véritablement constituent l'âme de l'Afrique.* » (1978 : 20)[568]. Toutefois, l'auteur dénonce l'attitude des griots instrumentistes qui sont, selon lui, à la base de l'altération de l'histoire. Il en profite pour présenter les vrais griots lorsqu'il mentionne :

> *Les vrais griots, c'est-à-dire les Bélën-Tigui, ou maîtres de la parole, n'errent pas dans les grandes villes; ils sont rares, se déplacent peu, restant, attachés à la tradition et à leur terre natale; on en trouve un par province, mais ceux-là même, ces authentiques griots, sont accusés de prendre pour argent comptant ce qui n'est que de la fausse monnaie. Et lorsque, s'agissant de retracer l'histoire de l'Afrique, ils peuplent leurs propos d'anges, de féticheurs, de génies, ces génies que bien souvent ils rendent secourables par des prières, des sacrifices et des incantations, quand le griot met en scène l'Afrique et ses mystères, ces mystères qui ne sont guère imaginaires mais réels, ses croyances, tant de choses longues à énumérer, courantes cependant en Afrique, et qui étonnent fort l'Europe, bien que l'Europe ait eu jadis, elle aussi, ses propres mystères et croyances, différents des nôtres, il suffit ou il devrait suffire de le reconnaître pour accepter les nôtres* (1978 : 21) [569]

Pour Camara Laye (1978), seuls les *Belentigui* sont de vrais griots. Ils sont rares et se déplacent peu. Ce sont eux qui retracent l'histoire de la civilisation mandingue avec ses dogmes et ses croyances. Le griot occupe une position centrale dans les réflexions de l'auteur qu'il présente dans les moindres détails en faisant allusion à sa place et surtout à son art. D'une certaine manière, chez le griot, le jeu et le sérieux coexistent comme l'atteste l'extrait suivant :

> *Il crée ainsi un système de discours qui amusent les profanes (car il est maître dans l'art des périphrases) et profitent aux personnes initiées, avides*

[568] Camara Laye,op.cit., p.20.
[569] Camara Laye,ibid., p.21.

de connaître l'histoire. Il y a toujours dans le conte, dans le chant, dans la légende, deux vérités : la vérité première sciemment créée et périphérique, destinée à amuser l'auditoire; mais au revers de cette vérité première, il y a une vérité seconde; profonde, autrement plus proche de la vérité, de la réalité, difficile à déceler par le profane : c'est la vérité historique. (1978 : 22)[570]

Camara Laye dégage l'importance de la palabre africaine en soulignant la possibilité d'écouter des paroles du griot partout en Afrique.

Le troisième essai porte sur la présentation du griot Babou Condé. Celui-ci est auréolé du titre de *Belentigui ou griot traditionnaliste,* placé au milieu d'une page blanche. Cette titrologique met en avant la place du griot dans la (ré) création du récit. L'auteur note que Babou Condé est « *l'auteur de la légende qui suit* » (1978 : 29)[571] et, il dit de lui-même « *nous n'en sommes que le modeste transcripteur traducteur* » (1978 : 29)[572]. Puis, aussitôt après, comme nous l'avons mentionné au chapitre 2, l'auteur décline les conditions d'énonciation du récit. A partir du développement que nous venons de faire, on peut retenir que dans *Le Maître de la parole,* Camara Laye hoisit l'espace des « préfaces » pour adresser des dédicaces à des tiers et pour construire une image du griot toute imprégnée de Négritude. Les trois essais qui précèdent le texte épique constituent un discours de réhabilitation de l'âme africaine et de l'art du griot. L'art du griot qui se révèle dans les propos de l'auteur comme une défense et une illustration de l'art de l'écrivain. Ce processus de détournement de l'œuvre épique dans son contenu semble fonctionner dans le texte où la voix du griot-narrateur n'est plus, pour reprendre Valérie Thiers-Thiam (2004)[573], qu'une sorte de « *murmure derrière celle d'un narrateur omniscient* ».

Ailleurs, le griot-narrateur est pour Camara Laye plus qu'un faire-valoir, sur qui il compte pour essayer d'authentifier, pourrait-on dire sa généalogie, par la valorisation qu'il accorde aux Camara dans l'œuvre.

[570] Camara Laye,op.cit., p.22.
[571] Camara Laye, ibid., p.29.
[572] Camara Laye, ibid., p.29.
[573] Valérie Thiers-Thiam, op.cit.

7.3. Les notes dans les versions de l'épopée mandingue

La note apparaît comme une inscription que l'on fait en quelques endroits d'un texte pour s'en souvenir ou pour servir d'assise explicative. Nous ne pouvons pas analyser la variabilité dans la note sans prendre en compte son fonctionnement dans la prose savante. C'est en 1636 qu'apparaît le mot « note » selon le dictionnaire Robert. Au Moyen-Âge on utilisait plutôt le mot « glose ». La glose désigne les remarques annexes des manuscrits faites par les copieurs pour expliquer un mot ou une expression difficile ou en vue d'éclairer un passage obscur. Au XIIème siècle la glose possède plus ou moins un sens péjoratif, elle est alors considérée comme « *un commentaire oiseux ou malveillant »*[574]. L'ambiguïté de la glose se retrouvera aussi dans la note.

Selon Anthony Grafton (1997)[575], on peut situer la naissance de la note de bas de page aux alentours de 1700, date à laquelle paraît le *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle. Cet ouvrage regorge de notes. Le dictionnaire se veut un recueil des erreurs commises par tous les érudits connus. Le recours aux notes est un moyen de défense plus qu'une aspiration méthodique. A cette époque, *le Discours de la méthode* de Descartes est influent et réduit l'histoire à un passe-temps comparable au voyage. La note en bas de page est donc un refuge contre ce qu'ils considèrent comme « le dogmatisme intellectuel de Descartes ». Elle est née de penseurs français de la fin du XVIIème siècle qui avaient trouvé en Hollande un refuge contre l'intolérance religieuse de Louis XIV, dans l'érudition un refuge contre l'oppression des orthodoxies théologiques, et dans les notes de bas de page un refuge contre « l'intolérance intellectuelle de Descartes ». C'est pourquoi Anthony Grafton qualifie la naissance de la note en bas de page de « tragique » parce qu'elle résulte de persécutions, qu'elle ne constitue qu'une échappatoire et n'est en rien la résultante d'une pure élaboration méthodologique ou scientifique.

---

[574] *Le Grand Robert de la langue française*, édition de 1992.
[575] Grafton Anthony, *The footnote: a curious history, faber and faber limited*, 1997.

Le Dictionnaire de l'Académie Française (en sa huitième édition) stipule que la note est : *« remarque, indication, sorte d'explication, de commentaire sur quelque passage d'un écrit, d'un livre »*[576]. Cette définition minimale qui nous intéresse pour notre développement, indique que la note apparaît comme une glose qui s'attache à poser des remarques, des précisions, à expliquer quelque chose de difficile à déchiffrer fut-elle un passage d'un écrit ou d'un livre. Dans tous les cas, il convient d'admettre que la notre est une indication qui cherche à éclairer ce qui semble obscur à un certain niveau. Ce qui la caractérise, affirme Feraud (1787-1788 : 8745) [577], c'est qu'elle dit « *quelque chose de court et de précis* » et sert en outre « *à éclaircir ou expliquer un texte. »* Quant à l'emplacement de la note, elle est marginale ou infrapaginale, c'est-à-dire installée au bas de la page dans certains cas ou en fin de volume pour d'autres. Statuant sur l'importance de la note Genette (1987 : 301) [578], offre la possibilité d'un deuxième niveau du discours qui contribue à donner du relief au texte : « *Le principal avantage de la note est en effet de ménager dans le discours des effets locaux de nuance, de sourdine, ou comme on dit encore en musique, de registre, qui contribuent à réduire sa fameuse et parfois fâcheuse linéarité ».*

Cette citation met au jour la fonction digressive de la note. Dans ce cas, elle permet de rompre avec la monotonie de la narration en orientant le lecteur vers un complément d'informations utiles à la compréhension de l'œuvre. Cette perception semble donner raison à Gérard Milhe Poutignon (2004 : 67)[579] qui les appelle « *des auxiliaires de lisibilité* ». On a la même appréhension lorsqu'on parcourt les versions de l'épopée mandingue de notre corpus. Cette expression suggère à la fois leur aspect secondaire par rapport au texte principal, primaire, et un mode d'existence plus ou moins facultatif, d'accompagnement, d'ajout, d'aide. Les notes appartiennent à une tradition qui prône la clarté, la connaissance, elles entretiendraient alors un rapport très étroit au réel et à la vérité.

En référence aux définitions précédentes, nous essayerons d'analyser les notes présentes dans les trois versions écrites de l'épopée mandingue. Il convient

---

[576] Dictionnaire de l'Académie Française, 8ème édition, Paris, 1932-5, p. 2238.

[577] Jean François Feraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788, p.8745.

[578] Gérard Genette, op.cit., p.301.

[579] Gérard Milhe Poutignon, « Les notes marginales dans le Champfleury de Geoffroy Toryn : des auxiliaires de lisibilité », in *l'espace de la note*, dr J. Dürenmatt et A. Pfersmann, La Licorne, 2004, p.67.

de mentionner que les notes sont quasi-présentes dans les trois œuvres éditées (Djibril Tamsir Niane, 1960), Massa Makan Diabaté (1975), Camara Laye (1978) qui sont des adaptations littéraires. Elles satisfont la tendance à se rapprocher des réalités socio-culturelles du terroir Manden, lesquelles sont prises en charge par l'expression Maninka.

7.3.1. La note dans *Soudjata ou l'épopée mandingue*

L'espace dédié aux notes sert de cadre de traduction en français des mots ou expressions maninka qui émergent dans le tissu narratif. Il existe un nombre important d'exemples qui circulent dont, par exemple : *Sofa* (Djibril Tamsir Niane 1960: 70)[580] traduit par guerrier. Ces notes fonctionnent à la manière d'un sous-titrage de film. Par ailleurs, elles développent des légendes bien connues en milieu maninka comme on peut les reconnaître dans les pages suivantes :

> *Kondolon est une divinité de la chasse. Elle a pour compagnon inséparable Sané. Ces deux divinités sont toujours liées. On les invoque de pair. Cette double divinité a la faculté d'être partout à la fois, quand elle se révèle à un chasseur celui-ci rencontre souvent le gibier. C'est à cette double divinité qu'incombe la garde de la brousse et de la forêt ; elle est aussi le symbole de l'union et de l'amitié ; on ne doit jamais les invoquer séparément au risque d'encourir des sanctions très sévères. Les deux divinités rivalisent parfois d'adresse, mais ne se brouillent jamais.* (1960: 15)[581]

La légende a trait à celle que l'on raconte autour de la divinité de la chasse représentée symbolique par *Sanè* (une femme), et *Kondolon* (un génie de la brousse). Elle éclaire, d'une certaine manière, le versant mythique de la chasse en mêlant la vie des génies à celle des hommes par l'intermédiaire d'une amitié scellée dans un pacte à ne pas violer. Grâce à *Sanè* les hommes comprirent le langage des animaux et surtout ils maîtrisèrent la brousse et son mystère.

[580] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.70.
[581] Djibril Tamsir Niane, ibid., p.15.

Ici il s'agit de la légende bien connue du serpent de Ghana. Cette ville aurait eu pour Génie protecteur un serpent géant auquel on portait chaque année une jeune fille en sacrifice. Le choix étant tombé sur la belle Sia, son fiancé, Mamadou Lamine (d'autres traditions l'appellent Ahmadou le Taciturne), trancha la tête au serpent et sauva sa bien-aimée. Depuis, les calamités n'ont cessé d'éprouver la ville dont les habitants s'enfuirent par suite de la sécheresse qui s'abattit sur tout le pays.Il est toutefois difficile de préciser la date de la disparition de la ville de Ghana (Wagadou). Selon Delafosse la ville fut anéantie par Soundjata lui-même en 1240. Mais Ibn Khaldoun fait encore mention d'un interprète de Ghana à la fin du XIV è siècle. (Niane 1960: 63)[582]

Cette note se rapporte à l'histoire du serpent mythique dans l'empire de Ghana, symbole de cruauté dans la mémoire collective (quoique le sacrifice humain fasse partie de la tradition) par la façon impitoyable de traquer ses victimes et de les avaler. On lie les déboires du peuple l'empire du Ghana à la disparition de ce serpent que Amadou le taciturne décapita pour sauver sa fiancée et mettre fin à une pratique que le peuple supportait difficilement même si le sacrifice humain était perçu comme un élément fécondant de la prospérité du Ghana.

Les deux légendes qui s'inscrivent dans la désacralisation de coutumes traditionnelles permettent de mesurer l'aptitude de conteur qu'endosse l'historien, auteur de la version épique. Par ces notes, on s'aperçoit qu'une bonne partie des digressions se déplacent du texte vers le paratexte. Ainsi, appréhende-t-on la manière dont la parole circule à travers différents niveaux de la narration. Apparemment, dans bien de cas, chez l'auteur la note constitue un moyen de soutenir le développement des idées émises par le griot-orateur : Djeli Mamadou Kouyaté. Mais cela semble un leurre même si dans l'extrait qui suit, il essaie d'ajuster et de renforcer les thèses en s'appuyant sur les traditionnalistes en ces termes :

[582] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.63.

Selon les traditionalistes, le Manding primitif était constitué de douze provinces. Après les conquêtes de Soundjata le nombre des provinces s'est considérablement accru. Le Manding primitif semble avoir été une confédération des principales tribus malinké : Kéita, Kondé, Traoré, Kamara et Koroma. (Niane 1960: 9)[583]

En faisant allusion aux sources orales, Djibril Tamsir Niane qui porte un mémoire d'études universitaires sur le Manden, se pose en un véritable compétiteur face au griot-narrateur. C'est dans la même posture lorsqu'il apporte un éclairage à certains aspects du récit comparent Soundjata à Alexandre le Grand dans l'extrait suivant :

Il s'agit d'Alexandre le Grand que l'Islam appelle Doul Kar Naïn. Chez tous les traditionalistes des pays malinké, la comparaison revient souvent entre Alexandre et Soundjata. On oppose l'itinéraire ouest-est du premier et l'itinéraire est-ouest du second. (1960 : 10)[584]

Progressant, l'auteur procède aux mêmes dispositions pour proposer une glose explicative sur l'origine de Sogolon. Ainsi, par le même biais, il révèle le totem de la mère de Soundjata dans l'extrait suivant :

Buffle- Selon la tradition la mère de Soundjata avait pour totem un buffle. Il s'agit du fabuleux buffle qui ravageait, dit-on, le pays de Do
(Voir p.23). Le Lion est le totem- ancêtre des Kéita. Ainsi, par son père, Soundjata est fils du Lion, par sa mère fils du Buffle. (1960 : 10)[585]

Cette analyse nous permet d'inférer que les notes assument une double fonction. En effet, si elles contribuent à renforcer la crédibilité du discours du griot narrateur, elles mettent en même temps en doute la parole de celui-ci. Au sujet de l'origine des Diabaté, par exemple, à la page 25, les deux voix en

[583] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.9.
[584] Djibril Tamsir Niane, ibid., p.10.
[585] Djibril Tamsir Niane, ibid., p.10.

présence (la voix du griot narrateur d'un côté et celle de l'auteur de l'autre), traduisent la manifestation d'un conflit latent. Mieux, la comparaison entre les deux semble être reprise par le chasseur à la page 20. On assiste alors à une sorte de mouvement de va et vient qui relance à chaque détour une rivalité en sourdine entre l'auteur et le griot narrateur. Dans cet élan, les notes révèlent que le texte est peuplé de références explicatives d'historien, auteur de l'œuvre. Djibril Tamsir Niane prend de la distance pour critiquer certaines attitudes de la tradition dans laquelle il est reconnu que la connaissance est un objet que l'on doit garder en secret.

7.3.2. La note dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté

Les trois notes de la toute première page mettent en doute le discours du narrateur. La première se présente dans l'extrait suivant : « *En fait il s'agit d'un enregistrement sur bande magnétique effectué par nous à Kita le 18 mars 1966* ».

Par cette note, Massa Makan Diabaté montre que le narrateur ne fait pas la différence entre le journaliste en chair et en os qui parle à la radio et une bande magnétique qui diffuse la voix du journaliste. L'intervention de l'auteur rectifie de manière polie une déclaration inappropriée et non conforme à la réalité. De la même manière ailleurs, l'auteur donne un point de vue qui contredit une information fournie par le griot dans l'extrait suivant : « *Maminaka : c'est là une usurpation du narrateur. Maminaka : le suffixe ka désigne l'appartenance et ka mamina veut dire avoir confiance. Or seuls les griots Kuyate sont considérés comme les griots de confiance* ».

Dans cette deuxième note, le fossé se creuse davantage entre les deux : l'auteur et le narrateur. Ce dernier est présenté comme un usurpateur de titre. Du coup, son discours se trouve affecté par ce désaveu d'un griot intellectuel qui a le sens critique scientifique. Massa Makan Diabaté censure quelque peu le discours de son oncle, Kele Monzon, qui s'enlise dans une piètre confusion. Il se fonde alors, sur ses propres connaissances de la société maninka, pour apporter des renseignements aux lecteurs. Massa Makan Diabaté (1975) utilise la même

stratégie comme on peut le voir dans l'extrait qui suit : « *Kele Monson est considéré au Mali comme un lien de référence pour la tradition orale du Mande. Ici il lance un défi à ses nombreux ennemis* ».

En utilisant dans l'extrait précédent le verbe introducteur de parole – considérer - Massa Makan Diabaté évite d'exposer et d'imposer la connaissance encyclopédique (de Kele Monzon) comme il l'avait fait auparavant dans l'introduction de son ouvrage. L'auteur nuance et soumet l'appréciation de la connaissance de Kele Monzon à l'approbation du peuple Malien. Par ailleurs, on observe, à la différence de Niane, que les notes font entrer en jeu une multiplicité de voix concurrentielles. C'est alors qu'on peut noter des références à : Christiane Seydou, Amadou Hampaté Bah, Camara Laye, Djibril Tamsir Niane, Wa Kamissoko, Youssouf Tata Cissé, Mady Sissoko, Fadigui Cissoko et Massa Makan Diabaté, lui-même. Cette construction polyphonique ébranle à l'autorité du narrateur. Dans cette perspective, en prenant en compte tout ce que ces auteurs ont avancé dans les notes, le texte de l'épopée se propose de fournir à la communauté (le monde de lecteurs qui ignorent la culture mandingue) des explications sur les valeurs et les croyances du monde mandingue.

D'une autre manière, nettement différent de son prédécesseur (Djibril Tamsir Niane), la note permet à Massa Makan Diabaté de lancer des invectives en signe de défi déguisé à l'endroit de Djibril Tamsir Niane qui apparaît plusieurs fois, dont l'une, par exemple, à propos du chant à l'arc dans laquelle, il est écrit :

> *D'après Djibril T. Niane, cette chanson que l'on appelle le chant à l'arc, a été composée par Balla Fasseke Kuyate, le griot attitré de Sunjata. Nous n'en croyons rien, car de toute évidence il est antérieur à Sunjata. C'est en fait la chanson que l'on chantait lors de l'intronisation des rois du Mande. Il est comparable au panégyrique grec. L'hymne à l'arc est tout simplement un chant d'apothéose qui glorifie le triomphateur.* (1975 : 49)[586]

On observe que Massa Makan et les autres auteurs se servent différemment des notes. Ces formules constituent des passerelles de dévoilement de secret. En dernier ressort, il semble important de mentionner que l'usage de ces énoncés

[586] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.49.

paratextuels dépend de la visée communicative de l'écrivain qui reste indissociable des objectifs visés.

7.3.3. La note dans *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma*

A la différence de Djibril Tamsir Niane, il apparaît à travers les notes, que l'auteur est moins porté vers les objectifs de rétablissement de la vérité historique des faits. De ce point de vue, Camara Laye concède à la liberté du créateur c'est-à-dire du narrateur. En revanche, tous les noms, mots et expressions, qui relèvent du maninka sont littéralement traduits entre parenthèses, entre guillemets, ou par le procédé de la mise en apposition de l'une ou l'autre des significations comme c'est le cas dans les exemples suivants :

> *Nkôrô! Idjidja ! Hon ! Hon !* (expression maninka)
> (Traduction en français) *« Mon frère, grouille-toi, oui ! Oui ! »* (1978 : 142)[587]

On voit que la note apparaît sous la forme d'une incrustation dans le texte. Elle traduit directement l'expression maninka qu'elle suit. Ailleurs, et inversement, l'expression française traduite en maninka, comme on peut le lire dans l'extrait suivant :

> *Kanko, la sœur du roi, était occupée à raser* ***les mauvais cheveux***
> *(Si diougou) du nouveau né.* (1978:128)[588]

L'apparition de l'expression ***« si diougou »*** en maninka, témoigne de l'attachement de l'auteur à la langue du terroir. Elle peut se traduire comme une tendance à montrer que celui-ci est loin de l'africain assimilé bien qu'il soit intellectuel. L'assimilé n'est-il pas critiqué par Camara Laye au début de son ouvrage ? Les Maninka qualifient les premiers cheveux du bébé de mauvais cheveux parce qu'ils portent l'odeur du liquide placentaire. En débarrassant le

[587] Camara Laye, op.cit., p.142.
[588] Camara Laye, ibid., p.128.

bébé de ces cheveux, le baptême apparaît comme le rituel qui consacre non seulement l'espoir de voir celui-ci survivre à sa venue au monde, mais en même temps, il constitue le premier moment d'humanisation du nouveau membre de la famille. Ainsi, s'avère-t-il impérieux de séparer le bébé de ses mauvais cheveux avec lesquels il ne peut connaître aucune bonne croissance.

Dans le même contexte, par le biais des notes, l'auteur essaie d'éclairer autant que possible le lecteur en dissolvant le langage « obscur » des proverbes qui peuplent le récit, comme c'est le cas dans les lignes suivantes : « *[…] on ne creuse jamais le trou d'un rat avec un pilon, sinon, on risque de boucher ce trou complètement et de ne pas atteindre le rat ».* (1978: 43)[589]. Dans la note, ce proverbe est traduit de la manière suivante : « *Sachant en abusant de la bienveillance d'une personne généreuse, tu risques de la voir tout te refuser ».*

Cette formule qui est un argument d'autorité intervient dans la scène où les deux jeunes chasseurs se renvoient une série de proverbes au sujet de la délicatesse de leur aventure auprès de Do-Kamissa, celle qui consiste à savoir toujours mesurer et ménager la personne qui leur apporte ses services quasiment sans contrepartie majeure. « *[…] Lorsque l'œuf tombe sur la pierre, ou sur la roche, c'est l'œuf qui casse ; lorsque la roche tombe sur l'œuf, c'est encore pire ».* (1978 : 43)[590]

Avec interprétation suivante en note de bas de page : « *Lorsqu'une jeune personne a des démêlées avec une personne âgée, c'est toujours la jeune personne qui a tort. »*

Les deux proverbes énoncés s'inscrivent dans la logique de la défense de la bonne conduite dans la société car pour le Maninka, on peut tout gagner lorsqu'on est bien éduqué. Obéissant à ce mode d'explication, l'auteur transmet et traduit des éléments de la sagesse mandingue cachée sous des paroles « obscures ». Du coup, les notes révèlent la maîtrise de la langue maninka et de ses ressources par Camara Laye. En outre, il semble que par endroits Camara Laye ruse comme Massa Makan Diabaté, en passant par l'espace réservé aux notes pour démentir certaines hypothèses avancées par Sékou Touré, le premier Président Guinéen. Dans ce cadre, on peut lire chez Camara Laye, la critique suivante : « *Le deuxième fils de Mansa Bélé ; qui s'appelait Barry, s'installa à Timbo, aujourd'hui Fouta-Djalon.*

[589] Camara Laye,op.cit., p.43.
[590] Camara Laye, ibid.. p.43.

Les Barry, descendants des rois du Manden, sont originaires du Haut-Niger, et non des étrangers comme le prétend Sékou Touré ». (1978: 76)[591]

La note devient un espace et / ou un moyen aux mains d'une victime pour dénoncer les mensonges en assenant les vérités à son oppresseur. Ici, on remarque la récupération de la note à des fins politiques.

7.3.4. La « note » dans la version orale de Karamo Adama Diabaté

Quoiqu'il soit difficile d'établir l'existence d'une note dans un texte oral, on sent par la forte insistance, doublée de la tentative de fournir une explication détaillée autour de certains substantifs, que le narrateur évolue en territoire de notes. A diverses reprises, on sent un arrêt du récit pour faire place aux explications. Par exemple, Karamo Adama, essaie d'expliquer ce que c'est le terme *bondon* ou *Jiginin* (en maninka) par la description suivante :

Bondo!
O ye bɔgɔ so le lɔle di Manden muso kɔrɔdɔlu bolo.
Alu trɛ alu la kende sɛ kɛ la yen ne.
Malo trɛ kɛ la yen.
Tiga trɛ kɛ la yen ne.
An ka oma Manden yan ko: bondo.
O fana ni mɔnɔ tɛ kelen di.
Dɔlu kan mɛn ma ko: jiginɛn.
Bondo ye bon ne kɔnɔ.

« Bondon! »
C'est une construction en terre battue chez les vieilles femmes au Manden
C'est là où elles gardaient la quenouille et son ensemble
Le riz était y gardé.
L'arachide y était gardée.

[591] Camara Laye, op.cit., p.76.

On appelle cela au Manden ici : « bondon ».
Il est différent du grenier.
Certains l'appellent : Jiginin
« Bondon » est bâti dans la maison.

En règle générale, la longue explication fournie par le griot-orateur autour d'une réalité mandingue conviendrait mieux à l'aire de la note si l'on était dans un régime scriptural. L'orateur s'étend sur la description de cet édifice particulier parce qu'il perçoit intérieurement, en tant que Maninka, que très souvent, les autres compères de l'époque contemporaine commettent des erreurs lorsqu'ils présentent le grenier à la place du *Bodon* ou *jiginin.* En procédant de la même manière que dans l'extrait précédent où il présente avec beaucoup de détails le lieu de conservation des vivres, le griot-orateur décrit la panthère en ces termes :

wara kalan!
dɔlu ko soli.
dɔlu ko fɔrɔkɔ.
twabulu ko ko la pantɛrə.

« Wara Kalan » !
Certains disent Soli.
D'autres disent Foroko.
Les Blancs disent la panthère.

L'orateur commence par prononcer « *Wara Kalan* ! » comme s'il se posait une question oratoire. La démarche pédagogique permet de comprendre qu'il allie à la narration du récit la ventilation de connaissances sur le vocabulaire ou le lexique maninka. Il donne successivement trois noms dont deux en maninka : **Soli** et **Foroko** et un en Français - la panthère - afin de faciliter l'appropriation de la réalité. Dans ce contexte, l'orateur vise deux publics-cibles : les Maninka et le Français et / ou les locuteurs francophones.

Dans l'ensemble, chez les auteurs, on observe que le fonctionnement de la langue d'écriture des auteurs repose entièrement sur la glose métalinguistique. Si dans un texte bilingue les marques de la fracture linguistique sont visibles, en

revanche dans des textes diglossiques comme *le Maître de la parole Kouma Lafôlô Kouma, l'épopée mandingue*, ou *l'aigle et l'épervier,* elles sont gommées ou neutralisées afin de permettre le va-et-vient inavoué des écrivains entre leurs penchants identitaire et universaliste. La langue d'écriture, travaillée de l'intérieur par le substrat Maninka et la culture orale que les notes véhiculent, semble alors ne viser que le lecteur autochtone : le Maninka ou le Mandingue bilingue qui, parlant à la fois les langues locales et le français, se retrouve complice des écrivains dans ces endroits du texte où la langue coïncide avec la culture qu'ils ont en partage.

Mais il ne peut s'agir dans ces extraits que d'une simple impression. Affirmer, en effet, que cette stratégie de la « doublure linguistique » par laquelle Camara Laye, Massa Makan Diabaté et Djibril Tamsir Niane associent à leur langue d'écriture, officiellement française, leur double Maninka répond au seul besoin de renvoyer à leurs congénères leur propre identité, serait faire preuve d'une lecture partielle et partiale. En effet, la langue d'écriture de ces auteurs se caractérise, en réalité, par ce double jeu auquel ils s'adonnent entre le Même, leurs congénères, bilingues comme eux qui prennent plaisir à redécouvrir leur identité et l'Autre c'est-à-dire le lecteur français ou même Africain unilingue pour qui l'identité exprimée devient altérité à partir de la lecture qu'il en fait. Ce jeu, les auteurs le réussissent par le procédé de la glose métalinguistique.

Le public cible que les livres dessinent de prime abord n'est pas forcément le *vrai* ou le seul. Leur véritable public-cible, ils le construisent en se servant de la diglossie comme stratégie textuelle. Comme l'écrit Rainier Grutman (2007 : pp193-202) [592]

> *Le terme « public cible » ne renvoie pas à un groupe de lecteurs empiriques, qui pourront toujours (ne pas) lire une oeuvre pour des raisons aussi variées qu'imprévisibles, mais au lecteur tel qu'il se dégage d'un texte et tel qu'il est possible de le reconstruire partiellement à partir des données que le texte fournit. Que ce lecteur implicite […] soit une entité abstraite ne l'empêche pas d'avoir un profil déterminé par le texte.*

[592] Rainier Grutman, *L'autotraduction : dilemme social et entre-deux textuel*, Atelier de traduction, Université de Suceava, Roumanie, 7, 2007, pp.193-202.

On comprend que les auteurs essaient de se conformer au profil de leur public-cible pour écrire des textes qui s'accompagnent d'éléments paratextuels qui eux-mêmes déterminent potentiellement le lecteur. Ainsi, le procédé de la doublure linguistique produit-il un texte, qui parce que doublement codé, est reçu pour un public-cible dédoublé en quête soit de marqueurs identitaires soit de sensations. Le recours à la littérature orale et à l'oralité dans les textes des auteurs cités précédemment participe globalement de ce projet esthétique qui vise à opérer le renouvellement d'un genre africain à partir des ressources de la tradition orale.

Les techniques et stratégies de réalisation de ce projet ont souvent montré que chez ces auteurs, l'oralité littéraire africaine est également un matériau pour établir entre l'œuvre littéraire et la fiction, des relations aussi variées que complexes. Chez les différents auteurs, les versions littéraires semblent être installées dans les interstices de la « feinte ». Cela s'opère difficilement, quand on sait que la compétition prend place dans l'aire de la note.

De Dijril Tamsir Niane (1960) à Karamo Adama Diabaté en passant par Massa Makan Diabaté (1975) et Camara Laye (1978), on s'aperçoit qu'en général, la note apparaît dans toutes les versions écrites de l'épopée mandingue, mais à des proportions gardées. En effet, la version de Massa Makan Diabaté (1975) est la plus couverte en notes. Cette massification des notes, atteste du passage à un deuxième niveau du texte qui s'élabore comme un trottoir de la concurrence entre la voix de l'auteur et celle du narrateur. A défaut de s'inviter proprement dans le récit pour le noyauter, les auteurs préfèrent utiliser les notes pour faire toutes sortes de gloses. Dans ces conditions, les notes non seulement servent à produire des explications (en tentant le passage d'une langue à l'autre), mais aussi et surtout à mesurer la connaissance encyclopédique de leurs utilisateurs.

Conclusion

On peut déduire de ce qui précède, que le péritexte instaure une connivence avec le lecteur à travers des éléments que nous avons abordés. Le lecteur orienté par ces indices se trouve dès le départ impliqué dans une lecture consciente qui lui

permet d'aller vers une interprétation profonde de l'œuvre. Dès lors, le titre, son escorte d'intertitres, la préface, la dédicace, la note, contribuent à mettre en éveil l'intérêt et la curiosité du lecteur. Ce dernier va déployer toute son imagination et son savoir pour mieux pénétrer le monde de l'œuvre et donc mieux s'inscrire dans l'œuvre. Nous avons mis en évidence que les péritextes sont des éléments dont les formes de textualisation ainsi que les modes d'existence se modifient « *selon les époques, les cultures, les genres, les auteurs, les œuvres, les éditions d'une même œuvre* »[593]; mais ils servent aussi au public ou au lecteur au seuil de deux mondes, *« entre texte et hors-texte* »[594]. Aussi, avons-nous constaté la manifestation d'une appartenance au texte et au hors-texte.

L'analyse des péritextes des quatre versions de l'épopée mandingue nous a permis de mener une observation sur la manière dont se présente chacun de ces ouvrages et d'en dégager ainsi leurs spécificités. Nous avons remarqué très souvent le non-respect des moules conventionnels. En effet, si elles (les œuvres) fédèrent par l'usage d'un titre et d'intertitres, elles sont totalement différentes au plan éditorial pour les autres dispositions. En outre l'analyse comparée des paratextes entourant les différentes versions de notre corpus, permet de dessiner un système de compétition entre les textes mimant la rivalité qui existe entre les griots, chacun faisant la promotion de son texte. La constellation d'indices divers disséminés dans le seuil des ouvrages, préfigure la variabilité qui suppose un travail de perpétuelle recomposition du récit épique. Nous avons relevé qu'il y a un manque d'harmonisation dans le travail des structures d'édition qui sont confinées, chacune, dans la défense de son label de qualité.

Dans le prochain chapitre, nous allons analyser les réécritures de l'histoire qui apparaissent comme sous le jour de fausses identités remarquables.

[593] Gerard Genette, op.cit., pp.9-10.
[594] Gerard Genette, ibid., p.8.

CHAPITRE 8 : LES REECRITURES DE L'HISTOIRE DANS QUATRE VERSIONS DE L'EPOPEE MANDINGUE: DES PREDICTIONS AU COMBAT DES ANIMAUX

Introduction

Après avoir analysé certains aspects qu'ils sont à l'œuvre dans les trois versions écrites de notre corpus, nous allons analyser les différentes formes de réécriture de l'histoire de l'épopée mandingue pour mettre au jour les transformations qui s'y opèrent. En effet, au fil du schema narratif qui structure l'histoire mise en scène se profile la variabilité sous plusieurs prismes. Ainsi, même si la structuration des differentes versions de l'épopée mandingue présente une série d'actions récurrentes obéissant au même schéma, certaines formes de variation ont été déjà mises en évidence dans les travaux de Kesteloot & Dieng (1977: 56)[595]. Selon ces auteurs,

> *Les versions d'un même épisode recueillies chez des griots royaux différents, possèdent un noyau narratif invariant assez stable, qui suppose l'existence et la transmission du schéma de façon tout à fait rigoureuse. Certes, pour une même épopée il peut y avoir plusieurs écoles de tradition. Ainsi pour Soundiata, on connait l'école de Kita, celle de Kela au Mali, et elle de Fadama en Guinée. Elles ne sont pas toujours d'accord sur un point.*

[595]Lilyan Kesteloot & Bassirou Dieng, op. cit.

En soulignant que la transmission du noyau narratif stable n'exclut pas l'altération des épisodes de l'épopée mandingue dans chaque école de tradition orale, on s'aperçoit déjà de l'existence de divergences sur certains pointsqui déjouent l'apparente homogénéité de l'épopée mandingue.Cet état consécutif à une perpétuelle recomposition du recit constitue un enjeu pour la compréhension générale du texte épique. D'où la nécessité de revisiter la présentation des événements, non pas dans leur enchaînement chronologique, mais pour voir comment les réécritures les transforment pour les présenter toujours autrement. Cette démarche, visant à mieux appréhender la variabilité du récit épique, est soutenue par Barry (2011: 22)[596] qui précise que « *L'étude de la variabilité suppose de prendre en compte […] les versions diégétiques multiples de la vie du personnage épique* ».

Dans le cadre de notre travail de comparaison, il nous semble important de rappeler que les sous-corpus écrits de notre corpus se regroupent en versions linéaires (orales) et en versions reconstruites c'est-à-dire avec des adaptations littéraires. Si le schéma bâti par Kesteloot & Dieng (1997)[597] constitue une référence de base, nous proposons cependant d'autres dispositions en vue d'une meilleure analyse de notre corpus. En effet, la méthode que nous envisageons d'expérimenter consiste à fractionner et / ou à découper la trame du récit en épisodes. Ce qui offrira l'avantage de mieux interroger les éléments constitutifs de ces lieux de mouvance et de variation du texte épique. La confrontation sera menée en privilégiant la théorie de comparaison différentielle défendue par Heidmann (2005)[598]qui préconise l'étude des textes dans un rapport non-hiérarchique. Ainsi, nous allons mettre en évidence le travail sémiotique de l'altération à l'œuvre dans les réécritures.Mais au préalable, nous allons tout d'abord poser le cadre théorique de notre analyse,ensuite, nous allons explorer les quatre réécritures de l'épopée mandingue en vue de présenter les points de divergences et cerner ce que chaque auteur a ajouté à la version orale qu'il a réécrite. Dans la foulée, nous tenterons d'appréhender leur visée.

[596] Alpha Oumane Barry,op.cit., p.22.
[597] Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit.
[598]Jean-Michel Adam & UteHeidmann, op.cit.

8.1. Aperçu sur la réécriture: historique, définition et formes

8.1.1 Historique

Depuis les origines de la littérature, plsueirs chercheurs ont fait le constat que toute écriture est une réécriture d'un texte déjà-là. Dès lors, il semble superflu de parler de nouveauté dans la mesure où tout a déjà été écrit et de ce fait l'homme ne fait que soit reprendre ou soit réagencer les textes. Malgré tout, on évoque des textes fondateurs (récits mythologiques et autres textes hagiographiques) de cette lignée littéraire : la rrécriture. En France, la tradition humaniste et classique exige l'imitation des textes antiques, comme un critère fondamental pour apprécier la qualité des écrits. C'est dans ce sillage que se situe la querelle des Anciens et des Modernes au XVIIe siècle qui represente l'une des manifestations de ce débat entre partisans de la fidélité face aux précurseurs d'une forme d'émancipation.

Mais les modalités de ces réécritures demeurent néanmoins multiples. La transposition la plus fidèle d'un texte est à première vue sa traduction, variation infime apparemment puisqu'elle se décline comme un simple passage du même dans une autre langue, un autre goût et une autre sensibilité. L'auteur accompagne ainsi un texte dans sa langue, semblant substituer à sa part de création un choix, un regard, une lumière portée sur un texte antérieur, par ce qui pourrait être compris comme un geste de totale soumission à son modèle.

De toute évidence, le premier acte de la réécriture est d'abord la lecture. Celui qui reprend à son compte un texte est d'abord celui qui a lu et a apprécié et qui rend ainsi hommage à sa manière à ce premier plaisir de la lecture. Le processus de réécriture permet de se mettre en rapport avec les problèmes de son temps. Il y a un souci d'adaptation constant qui guide l'auteur de la réécriture.

Celui-ci doit connaître les attentes de son public, de son lectorat pour faire mouche. Par disposition, la réécriture attire et se situe à la base d'un regard neuf sur la nouvelle œuvre. Mais, si le sens de l'œuvre originelle change, la réécriture n'est pas une simple remise au goût du jour du texte fondateur : il reste toujours, grâce à l'écart temporel entre l'original et sa réécriture, la sensation de l'histoire littéraire.

A la fin des années 1960, prolongeant les travaux de Bakhtine, Julia Kristeva propose, dans le cadre d'une théorie générale de l'intertexte inspiré de celui-ci, le terme d'«intertextualité». Mais l'intertextualité en tant que phénomène littéraire, quant à elle, est antérieure au contexte théorique des années 60-70 qui la conceptualise. Elle remonte plus haut jusque dans l'Antiquité gréco-romaine comme l'a prouvé Bakhtine dans son étude consacrée à l'oeuvre romanesque de Dostoïevski**.** En fait, ce phénomène d'évocation, de convocation et de transformation de textes antérieurs qui est régi, chez Bakhtine par *le principe dialogique*, s'entend chez Kristeva (1967) comme le tissu de relations qui unissent un texte à d'autres textes. La citation comme le fait d'allusion en font partie.

L'auteure note dans Sémeiotikè que « *tout texte se construit comme une mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »[599]. En effet, tout auteur s'inspire inévitablement de ses lectures; ce qui revient à n'admettre que son œuvre porte l'empreinte d'autres œuvres antérieures. Lorsqu'on évalue les liens entre un texte initial et une nouvelle version qui s'en inspire, on utilise le terme «d'hypertextualité». Cette notion représente et / ou définit les relations entre deux textes dont l'un est une réécriture de l'autre. Dans la terminologie de Genette (1982)[600], le texte-source est nommé «hypotexte» et le texte issu de la transformation, est nommé «hypertexte». En nous appuyant sur cette théorie, nous allons appréhender les différentes formes d'hypertextes existantes (les réécritures) dans notre corpus.

Le pastiche vise à imiter un texte ou un auteur. Il tente de transposer le modèle au plus près de sa version originelle pour que le lecteur s'y méprenne. La

[599] Julia Kristeva, *Séméiotikè*,«Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», critique [en ligne], avril, 1967, Disponible sur http // expositions.bnf.fr/contes/pédago/chaperon/indinter.htm. Consulté le 13 Décembre 2013

[600]Gerard Genette,op.cit.

parodie ressemble au pastiche, mais à la difference, elle est une imitation caricaturale d'un texte ou du style d'un auteur. Quant au comique, il naît d'un décalage entre la parodie et le texte réécrit. De cette manière, la parodie ne fonctionne qu'à la condition que le lecteur reconnaisse le texte premier.[601]Ces différentes formes de réécriture permettent à l'auteur de se réapproprier le texte, de l'imiter avec une certaine viséé en l'adaptant à d'autres publics. Les variantes offrent des modifications de la trame narrative en fonction des auteurs, de l'époque et des lieux. C'est ce que semble indiquer Jean Luc Henning dans sou ouvrage *Apologie du plagiat* lorsqu'il écritque « *tout texte n'est jamais que l'empreinte d'un autre.*»[602]

Avant d'établir une liste de différents modes d'écriture, il s'avère nécessaire de définir la réécriture. C'est pourquoi, nous allons nous attarder sur quelques definitions relatives à cette notion en vue de revisiter les reflexions d'auteurs qui se sont penchés sur la question.

8.1.2. Définition et formes de la réécriture

L'« intertextualité », question de réflexion qui a préoccupé bon nombre d'auteurs dans les années 70-80, fait place dans les années 80 à celui de la « récriture » ou « réécriture ». Ce changement de foyer conceptuel, consécutif à un renouveau théorique, s'appuie sur le fait qu'une réécriture agit consciemment et volontairement alors que le phénomène d'intertextualité peut-être involontaire. Dans le contexte de la réécriture, le nouveau texte réalisé à partir d'un texte préexistant met à disposition une nouvelle version d'un texte déjà écrit.

Dans *La réécriture*, Gignoux (2003: 7)[603] mentionne que « *la réécriture est un soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par delà une réflexion sur l'écriture* ». Cela sous-entend que lors d'une réécriture, l'auteur met en valeur, modifie ou supprime les éléments et bien souvent propose une réflexion méta-

[601] Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001, p.217-231.
[602] Jean-Luc Henning, *Apologie du plagiat*, Gallimard, 1997, cité sur www.cercle-enseignant.com/pdf/dossiers_mots/dossier thema-Mots34.pdf
[603] Anne-Claire Gignoux, *La réécriture*, «formes, enjeux, valeurs», Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 2003, p.7.

textuelle sur l'écriture littéraire. La réécriture est polyphonique dans la mesure où plusieurs voix s'entremêlent, celle du texte-source et celle du texte réécrit. C'est l'entrée en dialogue de plusieurs textesque désigne par l'expression de dialogisme généralisé.

L'image du parchemin sur lequel plusieurs textes s'imbriquent a été employée par Genette (1982)[604] pour désigner ces réécritures qu'il nomme « palimpsestes »[605]. Tout livre renvoie à des textes antérieurs, plus ou moins visibles selon la volonté de l'écrivain. La réécriture est une reprise de certains thèmes ou d'une structure textuelle qui ajoute du sens, enrichit ou infléchit la signification première pour créer une œuvre nouvelle. Les différentes réécritures de l'épopée mandingue s'inscrivent dans ce processus de circulation des textes. Les modifications dans les actions de l'histoire contribuent ainsi à conférer un autre sens ou une autre dimension interprétative au récit. Le texte circule ainsi d'une époque, d'un pays, d'une langue, d'un point de vue et d'un genre à l'autre (Durvye 2001:3)[606]. C'est parfois un mythe qui est réécrit, une scène, une description ou dans le cas qui nous intéresse, une histoire. La réécriture entraînedes changements au niveaau du registre de langue puisque le milieu social de l'auteur est différent, tout comme la situation d'énonciation, le lexique et la syntaxe.

Lorsque la réécriture s'éloigne du texte-source, on parle d'adaptation. L'adaptation est une modification très profonde du texte, elle opère sur la langue, sur le genre ou sur le registre de la langue. Le pastiche, la parodie, le résumé, la glose, la transformation ludique ou l'effort de perfectionnement sont différentes formes de réécriture. Les versions écrites de l'épopée mandingue sont des adaptations littéraires. Comme le souligne Catherine Durvye (2001:131)[607], qu'elle soit visible ou implicite,« *toute création procède d'une réécriture* ». L'œuvre renvoie quasiment à d'autres œuvres et dialogue avec ses sources antérieures. Toutefois, la réécriture n'est pas moins une innovation, une création neuve et personnelle.

---

[604] Gerard Genette, op.cit.
[605] Gerard Genette, ibid, cf titre.
[606] CathérineDurvye, *Les réécritures*, Paris, Ellipses,«Réseaux», 2001, p.3.
[607] Ibid., p.131.

Les modifications liées à la réécriture peuvent-être légères (un changement de ponctuation, une inversion des temps verbaux, la substitution de mots) ou au contraire importantes (changer le contexte de texte-source, le style du récit). Au cours du travail de réécriture, le fond et la forme se modifient changeant dans la foulée le sens de l'œuvre originelle. Ainsi, les transformations par la voie de la réécriture varient-elles énormément dans la mesure où la réécriture peut se manifester comme un jeu sur un thème, sous forme de transformations stylistiques ou d'un travestissement plus général. reprise permet de s'adapter au nouveau public et à l'époque. La subversion, l'humour et la dérision permettent de donner des significations et un regard nouveaux sur les textes initiaux et permettent de renouveler le contrat de lecture mis en œuvre. Certains auteurs emploient des références anachroniques ou mélangent plusieurs modèles traditionnels pour faire advenir l'œuvre nouvelle.

Source d'inspiration, l'épopée mandingue fait l'objet de nombreux remaniements. En effet, la transmission orale transforme et adapte évidemment la même épopée en l'enrichissant ou en l'appauvrissant. L'épopée de base se transforme au fil du temps et en fonction des écritures succesives qui lui redonnent vie, valeur et signification. C'est pourquoi les publications d'œuvres orales réécrites mettent souvent à disposition des versions plus altérées. Les versions de l'épopée de Soundjata que nous analysons sont des réécritures du texte oral qui circule dans la communauté mandingue. A propos de la transcription, de la traduction et enfin de la publication d'œuvres orales, Catherine Durvye (2001:107)[608] conclut que « *si la réécriture se fixe bien la reproduction d'un modèle thématique, structurel, si elle recourt à des procédés de transformation divers, elle répond aussi à des intentions précises* ».

Les intentions qui conduisent aux transformations d'un texte sont diverses mais peuvent parfois se combiner pour faire naître un sens nouveau et originel. La visée peut être la simple imitation d'un auteur pour tourner en dérision ses écrits ou au contraire valoriser ses œuvres. Cette imitation peut répondre à l'enjeu de faire connaître son auteur ou au contraire de le dénigrer et de rire de lui. Dans tous les cas, l'auteur de la réécriture se propose de créer du nouveau à partir d'un texte déjà connu. Dans notre cas la réécriture traduit la volonté de dépassement du

[608]CathérineDurvye, op.cit, p.107.

griot-orateur par le *fadenya* qu'induit le système de compétition entre les membres d'une même corporation. La réécriture peut être perçue comme la contestation des modèles culturels dominants ou plutôt un moyen de dénonciation des problèmes sociaux contemporains. Elle peut avoir une valeur d'engagement quand elle est utilisée de cette manière. Dans *le Maître de la Parole*, Camara (1978)[609] ne répond-il pas à Sékou Touré(le premier Président de la République de Guinée)? L'épopée mandingue devient alors le médium de la critique des choix politiques postocoloniauxde l'Afrique contemporaine. Dans ce cas, les intentions des orateurs ou auteurs sont satiriques.

Après ce bref apercçu des théories sur la réécriture, nous allons maintenant montrer comment les auteurs travaillent à montrer la variabilité dans la réécriture de l'épopée mandingue.

8.2. Le personnage de la femme-buffle à l'épreuve de l'altération dans les versions de l'épopée mandingue

La femme-buffle est un personnage qui occupe une place importante dans la quasi-totalité des variantes de l'épopée mandingue. Elle apparaît comme une pièce maîtresse dont la mise en scène contribue à éclairer le processus par lequel l'histoire se déroule. En effet, c'est par le biais de ce personnage que la femme qui enfante le héros se manifeste au grand jour. Dans ce cas, la question qui se pose est de savoir comment sa représentation fonctionne dans les différentes versions. Les actions qui se rattachent à l'avènement du héros sont-elles les mêmes? Quel sens recouvrent leurs différences?

[609] Camara Laye,op.cit.

En général, la série d'actions qui s'élaborent autour de la femme-buffle commence par les prédications. Mais l'écart qu'on observe à travers nos sous-corpus dans la description desfaits induit la question de la variation de cette tranche d'histoire**.** Précédant la naissance du héros, les prédictions participent de la construction du corps de celui-ci. Avec un ancrage dans les croyances mythiques au Manden, elles constituent le lieu de productions d'indices que l'histoire se charge de développer. La scène qui les introduit dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960) se déroule sous le fromager où le roi est entouré des notables de la cour parmi lesquels figure son griot GnankoumanDoua, l'animateur de la palabre.

Un chasseur étranger dont la flèche a tué un gibier vient remettre au roi du Manding, par respect des traditions, sa part de viande. C'est alors que le griot, avec l'accord tacite de son maître, demanda humblement à l'étranger, d'éclairer l'auditoire de son savoir-faire dans l'art divinatoire. Pour honorer cette sollicitation empreinte de cordialité, le chasseur sortit les douze cauris de son sac, les mélangea dans ses mains, les jeta et commença de parler au roi en ces termes:

> *Tu as régné sur le royaume que t'ont légué tes ancêtres, tu n'as pas d'autres ambitions que de transmettre ce royaume intact sinon agrandi à tes descendants ; mais Beau Maghan ton héritier n'est pas encore né. Je vois venir vers ta ville deux chasseurs ; ils viennent de loin et une femme les accompagne, cette femme! Elle est laide, elle est affreuse. Elle porte sur le dos une bosse qui la déforme, ses yeux exorbitants semblent posés sur son visage, mais, ô mystère des mystères, cette femme, roi, tu dois l'épouser car elle sera la mère de celui qui rendra le nom de Manding immortel à jamais, l'enfant sera le septième astre, le Septième Conquérant de la terre, il sera plus puissant que Djoulou Kara Naïni. Mais roi, pour que le destin conduise cette femme jusqu'à toi, un sacrifice est nécessaire : tu immoleras un taureau rouge car le taureau est puissant ; quand son sang imbibera la terre, rien ne s'opposera plus à l'arrivée de ta femme. Voilà, j'ai dit ce que j'avais à dire, mais tout est entre les mains du Tout-Puissant.* (Niane 1960 : 20)[610]

[610] Djibril TamsirNiane, op.cit., p.20.

D'entrée de jeu, le chasseur décline les préoccupations sécrètes, les attentes du roi. Ensuite, il persuade le souverain en révélant que le successeur de celui-ci n'est pas encore né. Cependant, il poursuit et évoque l'arrivée imminente de deux jeunes chasseurs en compagnie d'une femme dont il décrit minutieusement la laideur. Malgré le développement des traits physiques de l'étrangère qui contraste avec la beauté légendaire du roi, le chasseur conseille pourtant à ce dernier d'épouser cette femme. La raison qu'il invoque c'est que celle-ci sera la mère de celui qui rendra le nom du Manden éternel. Cet enfant prodige sera comparé à Alexandre le Grand. Mais la condition pour avoir la femme que le devin recommande est de sacrifier un taureau au pélage roux car le taureau est puissant. Pour terminer, le chasseur se remet à la volonté de Dieu pour la réalisation de sa divination.

Cette scène montre l'attachement à la divinationqui permet au Maninka de sonder l'avenir qui est un sujet de préoccupation. En effet, on voit que le roi au Mandenest soucieux de sa succession au trône. La sollicitation constante des devins est mise en relief par Keïta (2005 : 130)[611] qui écrit: « *les maîtres de l'art divinatoire sont très sollicités dans la société négro-africaine, car le Negro-africain cherche constamment à lire dans l'avenir pour se le rendre favorable* ».

Dans son rôle de devin, le chasseur tout d'abord révèle à l'auditoire le désir caché du roi de savoir à qui passer le commandement qui soit apte et digne. Cela éclaire le processus de captation dont usent les devins en divulguant des secrets gardés dans l'intimité close du consultant. En fonction des centres d'intérêt, le devin apparaît comme celui dont les paroles assurent, au plan psychologique, une fonction thérapeutique. Il installe le consultant dans la confiance en faisant état de ses projets et de leur mise en œuvre. La recommandation d'un sacrifice prélude à la réalisation de la prophétie semble établir le lien avec la croyance religieuse du Maninka, qui est écartelé entre deux pratiques religieuses : l'animisme (le fétichisme) et l'islam. L'adoption de cette posture donne lieu à parler du respect de syncrétisme religieux. Alors que dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960)[612], les prédictions de l'oracle signent l'entrée de plain-pied de la narration dans l'univers de l'épopée mandingue, dans celle de Massa Makan Diabaté, ces

[611] Abdoulaye Keïta, Prédication et liberté dans l'étrange destin de Wangrin , in Touré Amadou et Mariko Ntji Idriss, Amadou Hampâté Bâ, *Homme de sciences et de sagesse, Melanges pour le centième anniversaire de sa naissance*, Paris, Editions maliennes- Karthala, 2005, p.130.
[612] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

faits sont quasiment absents. Cette oblitération de la place de l'oracle dans *l'aigle et l'épervier* est l'indice le plus parlant de l'altération dans la narration de l'épopée.

Tout comme dans la version de Djibril Tamsir Niane, chez Camara Laye (1978) par l'intermédiaire de son griot, le roi sollicite les services d'un chasseur devin venu lui remettre la cuisse de l'antilope abattue lors d'une partie de chasse et dont le corps gisait non loin du palais. A cette occasion, le chasseur joue ses douze coquillages se met à parler au souverain en ces termes :

> - *Le génie redoutable d'un puissant royaume va maintenant émigrer dans le vôtre par l'intermédiaire d'une fille, dit-il. Je vois cette fille venir vers ta capitale Niani,encadrée par deux jeunes gens. Mais qu'elle est laide… Elle a des yeux exorbitants et par surcroit, elle est bossue! […]*
> *Par Allah, la fille qui viendra, encadrée par deux jeunes gens, dit-il, il faudra l'épouser! Elle mettra au monde un fils qui s'imposera à tous les pays de la savane... Il étendra jusqu'à « l'eau salée » le royaume que vous ont légué vos ancêtres. Il rendra le nom du Mandén immortel à jamais. Ce fils et ses descendants auront une longue hégémonie sur ces pays.* (Camara 1978: 79-80)[613]

Le chasseur annonce le voyage en direction du Manden d'un génie redoutable provenant d'un royaume puissantsous le déguisement d'une jeune fille très laide quiavance vers le roi encadrée par deux jeunes gens. Ce qui atteste le contenu de l'oracle sur le destin de Soundjatabien avant même sa naissance. Le chasseur recommande au roi d'épouser cette jeune, en annonçantt que de leur laison naîtra un fils qui s'imposera sur tout le pays de la savane. En esquissant les limites du Manden, il évoque la durée du règne hégémonique du successeur du roi et de ses descendants. Cette divination pose les jalons de la succession qui doit intervenir selon les désirs du souverain à condition que celui-ci immole un taurillon rouge en sacrifice et que son sang imbibe le sol du Manden. Comme on le voit, les pratiques divinatoires sont intimement liées à la vie quotidienne chez les Maninka qui se réfèrent constamment au pouvoir d'une divinité pour sonder l'avenir. Parallèlement à la pratique de l'animisme, l'emploi du terme Allah atteste l'allusion à la religion musulmane.

[613]CamaraLaye, op.cit, pp.79-80.

Dans la performance orale de Karamo Adama Diabaté, il n'existe pas de scène de prédications comme dans les versions de Djibril Tamsir Niane (1960)[614] et de Camara (1978), lesquelles s'enlisent dans des similitudes. En effet, leur rapprochement permet de constater l'existence d'écarts d'une variabilité qui opère largement dans les textes épiques mandingues. Si la première (Djibril Tamsir Niane 1960)[615] est sobre comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

> *[…] un jour que le roi comme à son habitude s'était installé sous le fromager entouré de ses familiers, il vit venir vers lui un homme habillé en chasseur : il portait le pantalon serré des favoris de Kondolon ni Sané, sa blouse cousue de cauris indiquait qu'il était maître dans l'art de la Chasse […]* (Niane 1960 : 17)[616]

En revanche la deuxième (Camara Laye 1978) brosse finement le portait du chasseur-devin à la manière d'un romancier :

> *Un après-midi, donc, Farakô Maghan Kégni, installé sous le grand fromager de Niani, non loin du palais et joyeusement entouré de ses familiers, vit venir vers lui un homme vêtu du blouson court et du pantalon serré des chasseurs. Son habillement, tout miroitant de cauris, indiquait qu'il était un vrai maître dans l'art de la chasse. Coiffé d'un calot de couleur ocre sur des tresses grises[617], son accoutrement accusait clairement le relief de sa face noire éclairée par des yeux très vifs. De taille moyenne, il paraissait mince et alerte […]* (Camara 1978 : 77)[618]

Ces portaits paraissent déroutants parce qu'ils ne se situent pas dans la logique de la performance orale du griot.Les écarts entre les variantes procèdent de l'intérêt que les auteurs accordent différemmentaux enjeux de l'ancrage de la société maninka dans la divination. La pratique que nous avons décrite précédemment (voir supra chapitre I), l'emportecar sonder l'avenir est une pratique faisant partie de la culture des Maninka. En effet, avant d'engager et / ou

[614] Djibril TamsirNiane, op.cit.
[615] Djibril Tamsir Niane, ibid.
[616]Djibril TamsirNiane, ibid., p.17.
[617] Les chasseurs du Dô, aujourd'hui comme hier, ont la tête tressée comme des femmes.
[618]CamaraLaye, op.cit., p.77.

d'entreprendre n'importe quelle activité fut-elle la plus ordinaire comme le mariage, les maninka consultent toujours ou le devin ou le charlatan. Partant de ce constat, en occultant la divination qui constitue pourtant une pratique qui entre dans le cadre des valeurs culturelles du monde Manden, se pose la question de la remise en cause des repères culturels de la société dans le récit de *L'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté.

En optant pour un syncrétisme religieux bâti sur le tissage entre le mythe traditionnel et l'islam, l'auteur enlève à l'épopée mandingue quelques effets esthétiques. Il en résulte que le récit, quine traduit pas des réalités culturelles exclusivement mandingues, peut affecter la compréhension de l'histoire dans la mesure où l'oracle constitue un soubassement dont le déploiement dans le récit est un détail important à prendre en compte. Ce dernier aspect constitue une aspérité sur laquelle l'épopée mandingue se construit en donnant valeur et signification au couple mythe/épopée. L'histoire n'adviendra qu'après le sacrifice énoncé par les devins. A propos de ces personnages (féticheurs et marabouts) Kesteloot & Dieng (1997 : 73)[619]soutiennent qu' « *ils participent de ce cercle plus intime qui lie le roi aux dieux. Ils lui suggèrent les sacrifices* ». Derrière le récit de la femme et / ou de la fille laide annoncée par les chasseurs-devins se profile un personnage, en l'occurrence la femme-buffle : Do-Kamissa. Cette dernière qui est opposée au roi de sa patrie, sera à l'origine de l'émergence de la fille bossue dans le récit.

8.2.1 Les raisons de la métamorphose de Do-Kamissa en buffle dans l'épopée mandingue

Dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960)[620], Do-Kamissa se métamorphose pour punir son frère qui l'a privée de sa part d'héritage comme le souligne l'extrait suivant: « *Moi j'ai fait mon temps. J'ai puni mon frère le roi de Do qui m'avait privée de ma part d'héritage* ». (Niane 1960: 18)[621]

[619]LilyanKesteloot & Bassirou Dieng, op.cit., p.73.
[620] Djibril Tamsir Niane, op.cit.
[621] Djibril TamsirNiane,ibid., p.18.

On comprend que la métamorphose est consécutive à l'exclusion qui nourrit l'action de vengeance dirigée contre son frère : le roi de Do. Cette séquence narrative de la vengeance semble ouvrir les portes à la sorcellerie[622] qui a cours au Manden où les hommes tout comme les femmes sont capables de se métamorphoser en plusieurs formes pour assouvir leurs désirs.

Puissante sorcière, Do-Kamissasous sa face animale incarnée par le buffle détruit les champs, tue ou mutile de nombreux chasseurs et maîtres-chasseurs du pays.Cette action est une représaille contre l'inégale répartition des biens d'héritage. Or, l'exclusion de ce droit coutumier qui consacre, en quelque sorte, l'illégitimité en milieu maninka, est la source potentielle des conflitsfamilliaux parfois violents,qui peuvent entraîner la mort de certainspar divers moyens occultes dont la sorcellerieen l'occurrence. Pour toutes ces raisons, l'héritage apparaît comme l'un des sujets sensiblesau Manden.

A l'image de l'oracle, on observe que la scène de la métamorphose de Do-Kamissa est ignorée dans *L'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté. Cette oblitération d'une péripétie essentielle dans la narration de l'épopée pose la question de la fidélité du récit par rapport à la source qui relève de la mémoire culturelle du manden. Elle incite à se poser la question de savoir qui du griot-informateur ou de l'auteur transcripteur est responsable de l'altération. Il existe un

[622]Un sorcier peut se métamorphoser pour accomplir ses noirs desseins. Il peut se transformer en panthère, en crocodile ou même dans une plante, etc.Les êtres ou les choses en lesquels il choisit de se transformer doivent avoir des particularités physiques, un comportement, des qualités psychologiques insolites: tout objet ou tout être qui se distingue de son groupe d'appartenance est susceptible de devenir support-sorcier. Chaque nyctosophe affectionne quelques incarnations : l'un se métamorphose volontiers en lièvre parce que celui-ci étonne par sa ruse car dans son sommeil il a «les yeux ouverts », l'autre aime se faire crapaud - qui est souris en saison sèche et jouit donc d'une sorte d'ambiguïté - un autre peut devenir baobab à cause du tronc puissant et du feuillage réduit, enfin un sorcier peut devenir aiguille, couteau ou hache à cause de la nature agressive de ces instruments. Par contre un sorcier ne s'incarne pas en gui (car le gui est censé renfermer la quintessence du végétal qu'il parasite), en chien (symbole de vigilance et de fidélité), en coq (annonciateur du jour), en caméléon (animal réputé sorcier et donc à l'abri de toute entreprise sorcière), en fusil parce que celui-ci peut parfois tuer son porteur.
Un sorcier ne peut prendre l'apparence de ce qui lui ressemble sans doute par manque d'intervalle, ni en ce qui est aux antipodes de la sorcellerie car l'intervalle est, dans ce cas, trop grand.
De nuit et discrètement, sous une forme ou sous une autre le sorcier peut vaquer à ses occupations. Il s'en va rôder, il incante, il maudit, il envoûte, il mange l'âme de ceux qu'il veut détruire, etc. puis il reprend sa vêture d'homme. Mais si, par hasard, quelqu'un a blessé l'animal-sorcier ou encore l'a tué, le sorcier est retrouvé blessé (au même endroit) ou mort (de la même façon). Ainsi se dévoilent des affaires de sorcellerie...
Mme Anne STAMM, membre titulaire 2000, Totemisme, Résurrection, Réincarnation, Mort et métamorphose en Afrique noire [en ligne]
documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/.../ANM_2000_125.pdf?...1
Consulté le 23 Janvier 2014

rapprochement possible entre la version de Camara Laye (1978) et celle de Djibril Tamsir Niane (1960). En effet, dans l'extrait suivant s'exprime Do-Kamissa: « *Pendant des années, je me suis vengée contre mon frère Dô-Samô, qui m'avait privée de ma part d'héritage, à la mort de notre père »*. (Camara 1978 : 24)[623]

De cet extrait on comprend que la vengeance qui s'est étendue à plusieurs années est liée à un problème d'héritage. En tant que princesse héritière, elle a été privée de ce droit par son frère. Dès lors, la sorcellerie est devenue le terrain de la confrontation des deux personnages dont les dégâts collatéraux atteignent souvent des innocents et des biens agricoles.

Chez KaramoAdama Diabaté, Do-Kamissa fait le récit de sa propre situation. Au travers de cette mise en abyme du récit, la vieille femme explique les raisons qui l'ont amenée à se métamorphoser en buffle pour détruire les champs de Do et tuer des chasseurs dans l'extrait suivant:

«- Do mansa ɲɛmɔ jara.
Ee! Ka yɛrɛwoloya sobobɔ,
Ka sobo dɔtala yɛrɛwo lolutɛ,
I ma ne sɔ.
Ne tanakɛ yɛrɛwolo di o dɔdɛ».

Do Mansa Gnèmo Djara
Ééh! Préparer la viande destinée aux gens bien-nés,
Et partager la viande entre les gens bien-nés,
Sans me prévoir.
Eé ! Moi je ne suis donc pas une bien-née alors!

Contrairement aux deux autres versions, dans celle-ci le griot introduit le sujet du partage de la viande aux gens de souche certaine comme étant à la base de la métamorphose de Do- Kamissa pour se venger de son neveu. En raison de l'importance du sacrifice, l'action de privation de la femme qui ravale celle-ci au rang des gens de souche incertaine, ou des gens aux origines de naissance douteuse ou plus exactement aux bâtards apparaît comme une profonde injure, une blessure morale. En réponse, Do-Kamissaà qui les honneurs d'une personne

[623] Camara Laye, op.cit., p.24.

digne, prétendante à tous les droits ont été refusés, perpètre des actes de désolation d'une ampleur sans égale. Cela donne droit à réfléchir sur l'attitude du Maninka dans le partage de la viandequi est aussi délicat que celui de l'héritage car quiconque en est privé usera de tous les moyens en sa possession pour se venger. En privant Do-Kamissade sa part de viande de bœuf offert en sacrifice communiel aux gens de souche certaine ou aux gens bien nés ou légitimes, son neveu a commis un crime de lèse-majesté certainement le plus grave de son existence. Les Maninka sont particulièrement sensibles aux discours qui touchent à la légitimité de naissance surtout dans les familles polygames où le *fadenya* s'exerce dans la plénitude du terme.

Sans doute, est-il important d'observerque si les versions de Djibril Tamsir Niane (1960) et Camara Laye (1978) mettent en avant le partage de l'héritage paternel comme la cause de la métamorphose de Do-Kamissa, la version orale de KaramoAdama Diabatéévoque comme cause le partage de la viande de sacrifice aux gens bien nés. La version de Massa ne fait pas du tout référence à cette partie. Les faits dont on évoque le partage sont des symboles de dignité dans la société mandingue. Dans ce contexte, le respect de leur mise en œuvre ne doit souffrir d'aucune ambiguïté. On s'aperçoit que les rapports entre les deux personnages sont diversement présentés. Si chez Djibril Tamsir Niane(1960) et Camara Laye (1978), Do-Kamissa est la sœur du roi, tel n'est pas le cas chez KaramoAdama Diabaté qui met face à face la tante et son neveu. Par leur intermédiaire, des traits culturels qui caractérisent les conflits de famille chez les Maninka sont mis en scène et s'offrent à l'analyse.

8.2.2 La nature des armes utilisées contre le buffle

Do-Kamissa est l'incarnation du buffle de la cité de Do contre lequel de nombreuses armes pourtant fatales des chasseurs échouèrent. Finalement, c'est la femme-buffle elle-même qui fournit aux chasseurs l'arme de sa mort. La version de Djibril Tamsir Niane (1960)[624] évoque des armes spécifiques destinées à

[624] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

abattre un animal aussi extraordinaire soit-il. En effet, Oulani qui est le plus jeune des deux chasseursracontel'aventure dans l'extrait suivant:

> *Tiens jeune homme, prends cette quenouille prends l'œuf que voici va dans la plaine de Ourantamba où je broute les récoltes du roi. Avant de te servir de ton arc, tu me viseras trois fois avec cette quenouille, ensuite tu tireras l'arc, je serai vulnérable à ta flèche, je tomberai, me relèverai, je te poursuivrai dans la plaine sèche, tu jetteras derrière toi l'œuf que voici, un grand bourbier naîtra où je ne pourrai pas avancer, alors tu m'achèveras.* (Niane 1960 : 24)[625]

Les armes de combat déclinées par Do-Kamissa se composent de la quenouille et de l'œuf. Dans cet extrait qui présente les traits génériques d'un conte, on note l'existence d'un rituel à accomplir avant de décocher la flèche sur le buffle dans la plaine de Ourantamba où il détruit journellement les champs du roi. En effet, le il faut viser le fauve trois fois successivement avec la quenouille. Cette action a pour fonction de le neutraliser avant de déclencher la flèche. L'œuf permet d'empêcher le buffle de se ruer sur les chasseurs. Ainsi, chacune des armes joue-t-elle une fonction précise. En contrepartie de sa mise à mort, la femme-buffle reçoit le serment de la part des vainqueurs d'accepter son double, Sogolon Kedjou, comme récompense de leur flèche.

La narration de Massa Makan Diabaté dans *L'aigle et l'épervier*(1975)[626] ne fait aucune référence aux armes utilisées par les deux frères chasseurs pour neutraliser la femme-buffle. Tout comme dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960)[627], dans l'extrait suivant, Do-Kamissa révèle aux chasseurs l'antidote grâce auquel il est possible de l'abattre.

> *Tenez! Jeune chasseur, dit-elle soudain, cette quenouille, cette pierre plate, cet œuf. Dans la plaine de Ourantamba, je broute les récoltes du roi Dô-Samô. Quand vous y serez rendu, avant de vous servir de votre arme, visez-moi d'abord trois fois avec la quenouille, mon corps tremblera et je vous pourchasserai; vous jetterez derrière vous la quenouille; ensuite lorsque je serai près de vous atteindre, vous jetterez derrière vous la pierre plate; enfin*

[625]DjibilTamsir Niane,p.cit..p.24.
[626] Massa Makan Diabaté,op.cit.
[627] Djibril Tamsir Niane,ibid.

votre dernier atout sera l'œuf. Ne le jetez derrière vous que lorsque je vous aurai longtemps pourchassé. La parole a déjà donné la puissance à ces trois objets, et, il n'y a pas de doute, vous serez le vainqueur du buffle de Dô. (Camara 1978: 48)[628]

Contrairement à la version de Djibril Tamsir Niane (1960), on voit que les symboles de l'invincibilité de Do-Kamissa tiennent à l'association de trois armes: la quenouille, la pierre plate et l'œuf. Mais avant de lui décocher la flèche, le buffle doit être visé trois fois avec la quenouille. Les autres armes y compris la quenouille ne seront employées qu'au cours de la bataille sur le terrain. Si apparemment les armes fatales àDo-Kamissaont insignifiantes, leur utilisation semble montrer cependant qu'au Manden, il existe des antidotes, des objets de moindre valeur auxquels on attache peu d'importance mais pourvus d'une puissance symbolique permettant de vaincre de grands hommes. Dans ce cas, la puissance de la parole incantatoire prend le dessus sur les armes. Certaines formules faisant partie du savoir des sorciers, des initiés, et des sociétés secrètes peuvent se révéler souvent plus redoutables que les fusils.

La version de KaramoAdama Diabaté dévoile non seulement l'arme mais elle décrit le processus de sa fabrication. Et le premier, qui divulgue le secret d'invulnérabilité de la femme-buffle, est Siriman Kalé Touré, marabout que les jeunes chasseurs consultèrent à l'entame de leur aventure. Dans l'extrait suivant on décrit la cérémonie de remise des armes aux chasseurs en ces termes:

Ka di kɛ fila ni ma.
Finfinkuru kelen,
Sisɛkili kelen,
Kaban,
Ka a la se alu ma:
«Nɛgɛ min ye alu la kaladɔ,
Alu yenɛgɛ ni bɔ yen.
Kenda!
Musolu ye wurundilikɛ la kenda min na,
Kendasen,
Bɔlɔ min ye kenda kuru tɛma,

[628] Camara Laye, op.cit., p.48.

Alu bɔlɔ o ta.
Alu ye o don kalakun na.
Alu kendakurukelen ta.
Alu ye o susa bɔlɔkun na seɲankelen ni alu ka sigiye»

Il [le marabout] remit à ces deux hommes,
Un morceau de charbon,
Un oeuf de poule.
Après,
Il leur dit :
« Le fer qui se trouve dans votre arc.
Enlevez-le de là.
La quenouille,
La quenouille dont se servent les femmes pour filer le coton,
Le fuseau de la quenouille,
Il se trouve au milieu de la quenouille.
Prenez ce fuseau,
Placez-le dans votre arc.
Prenez une quenouille
Frottez-le contre la tête du fuseau une fois que vous avez vu le buffle.

C'est au cours de l'épreuve de divination que le marabout découvre les armes susceptibles de mettre fin à la vie de Do-Kamissa : un morceau de charbon, un œuf de poule et le fuseau de la quenouille. Siriman Kalé Touré déclare que le fuseau de la quenouille dont il décline le mode d'emploi aux chasseurs est la seule arme capable de tuer le buffle. Il demande aux chasseurs de frotter la quenouille contre la tête du fuseau avant de le décocher sur l'animal. Dans ce discours procédural, le marabout déroule les differentes étapes d'utilisation des armes. Ainsi, met-il en œuvre conjointement les fonctions conatives et rituelles. En d'autres termes, le discours est autantprescriptif dans sa forme que dans son contenu. Mais plus loin, Do-Kamissa, elle-même semble confirmer les résultats de la divination du marabout en ces termes :

Alu yen nbon na kendabɔlɔ le la.
Kendabɔlɔ.
Alu yenbon o la.
Alu ye o don kalala.

Olesetɔ ne la.

Vous tirez sur moi avec le fuseau de la quenouille.
Le fuseau de la quenouille!
Tirez sur moi avec ce fuseau!
Placez-le sur l'arc!
C'est ce qui peut me vaincre.

S'adressant aux jeunes chasseurs avec qui elle conclut un pacte, Do-Kamissa réitère les propos du marabout. Elle préconise l'utilisation du fuseau de la quenouille pour pouvoir la tuer. Cet extrait conforte la position et / ou la place du marabout dans l'épopée mandinguetout comme le féticheur avec qui il est perpétuellement interchangeable. Ce qui du coup place le marabout et le féticheur sur le même niveau de référence mystique dans le milieu maninka. En effet, leurs avis comptent pour la mise en œuvre de toute entreprise. Ici, c'est le triomphe du maraboutage qui privilégie l'association des trois objets pour abattre Do-Kamissa. En référence à la tradition, le chiffre trois (3) apparaît intéressant à analyser pour sa valeur symbolique. Selon Amadou Hampaté Ba (1965:16)[629], « *Ce qui est vrai pour la famille humaine, l'est aussi pour la révélation divine selon les monothéistes. Ce sont toujours trois agents qui s'unissent pour que s'établisse le mystère. Le miracle provient de là* ».

Ce qui postule que la réalisation du miracle est subordonnée à l'existence et l'association de trois choses. En tout cas, on observe que le miracle s'est produit à partir de l'association des trois élements précédemment décrits. En effet, la mort du buffle coriace, en tout point de vue, semble relever du miracle. On observe que dans les trois (3) versions la scène et les armes utilisées sont évoquées différemmentdans la bataille contre Do-Kamissa. Si dans les versions - Niane (1960) et Camara (1978)- on insiste sur l'usage de la quenouille, par contre dans celle de KaramoAdama Diabaté c'est plutôt le fuseau de la quenouille qui est l'arme fatale. Mieux les rituels décrits qui accompagnent l'action ne sont pas les mêmes dans les différentes versions. A la différence, la version de Massa Makan Diabaté est restée muette sur la scène de combat de la femme-buffle.

[629] Amadou Hampaté Ba, Préface in Germaine Dierterlen, *Textes sacrés d'Afrique*, Paris, Gallimard, 1965, p.10.

Avec les scènes précédemment décrites, on s'aperçoit que dans l'épopée mandingue, on fait recours alternativement à deux pratiquesreligieuses : l'islam et le fétichisme. Ce dosage quelque peu subtil suggère en apparence une manière de présenter les deux faces du syncrétisme religieux au Manden qui arrime constamment deux cultures religieuses. En raison de l'importance de la description dans le recit, il convient de s'y arrêter un moment pour revisiter son histoire et surtout sa théorie.

8.3. La description de la scène du choix de Sogolon dans l'épopée mandingue

La description a été codifiée dès la rhétorique ancienne sous le nom grec d'*ekphrasis* (qu'on pourrait traduire comme morceau discursif détaché). À l'origine, elle relève surtout du discours d'apparat (genre épidictique) qui appelle la description élogieuse de personnes, de lieux ou de moments privilégiés. En référence aux travaux de Jenny[630], le poète se sert de la description pour décliner son savoir faire dans la representation des objets. A ce moment la description est plus ornementale.

Au cours de l'histoire, la description qui est utilsée dans les discours techniques connaît diveres orientations. Ainsi, le destin de la technique semble lier à l'évolution de la science. C'est au XVIII[e] siècle, que des formes realistes de la description s'imposent dans les genres littéraires. Hamon (1993 :46)[631]l'analyse et aboutit à la conclusion suivante : « *La clôture d'une description ne dépend pas de la nature de l'objet à décrire, mais de l'étendue du stock lexical du descripteur qui entre en compétition de compétence avec celui du lecteur »*

[630] Laurent Jenny, «La description» Methodes et problèmes, Génève, département de français. [en ligne]Dispoible sur URL http://unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/; Consulté le 05 janvier 2014.
[631] Philip Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993,p. 46.

On voit que la force de la description depend de l'inspiration ou de l'imagination de celui qui décrit. La descrption concerne la nature, les evénements, les lieux, objets, et enfin le portait des personnages. Ce dernier versant a fait l'ojet d'un develeppement théorique dans l'ouvrage *La rhétorique* de Joëlle Garde Tamine (2002)[632]. L'auteur situe la place du portrait qui est un cas particulier de la description dans la rhetorique. La description des personnages qui est souvent orientée a pour but de mettre en avant les caracteristiques sur lesquelles on va s'appuyer pour argumenter, ou pour tirer éloge ou blâme. Pour cela, l'auteur souligne qu'on peut faire recours par exemple aux noms, à la nature, à la condition sociale, aux habitudes, aux affections, aux gouts, aux desseins, aux actes, aux événements et aux paroles.

Ainsi, le griot peut sélectionner et agencer les traits de manière à en faire des arguments convaincants pour jouer sur la sensibilité de son auditoire. Pour l'éloge par exemple, il lui est utile de considerer notamment le temps qui a précédé la naissance du personnage (description de la nature dans le cas de l'empire mandingue) qui constitue un moyen par lequel la noblesse de la lignée peut rejaillir exceptionnellement. Il s'agit de faire transparaitre ce que le personnage a d'exemplaire, de singulier.

Selon Tamine (1996 :167)[633] « *la description de l'homme est donc mise en évidence d'un caractère* ». Et ce caractère se relie à la doxa morale et psychologique. De cette mise au point, il ressort que le portrait de Sogolon fait l'éloge de sa laideur au plan physique. Au plan moral, il existe un éloge de ses caractères fondés sur l'humanisme et le sens élévé du respect d'autrui et la valorisation de la pudeur en tant que qualité humaine. Comme on l'a vu, le portrait de Sogolon suit un axe, un ordre qui a été déjà balisé par Tamine (1996)[634]. De ces considérations, on comprend que la description ou le portait nourrit l'éloge ou le blâme des personnages.

A bien d'égards, certaines scènes apparaissent comme une sorte d'épilogue au moment où la femme-buffle occupe le devant de la scène dans *l'épopée*

[632] Joëlle Garde Tamine, *La rhétorique*, Paris, Arman Colin, 2002.
[633]Joële Garde Tamine, op.cit.p.167.
[634] Joële Garde Tamine, ibid.

mandingue de Djibril Tamsir Niane (1960). En effet, le plus jeune des deux chasseurs vainqueurs du buffle de Do raconte : « *Je fis plusieurs fois le tour du grand cercle, j'aperçus enfin à l'écart sur un mirador SogolonKedjou. Je fendis la foule, je pris Sogolon par la main et l'entraînai au milieu du cercle ».* (Niane 1960: 26)[635]

Fidèle à la promesse, le roi fait sortir les belles filles de Do afin que le vainqueur du buffle fasse son choix parmi elles. Cela donne lieu à une grande mobilisation sur la place publique et à une réjouissance populaire sans précédent.

La déclaration de Oulani révèle que Sogolon a fait l'objet d'une patiente recherche. Evidement, le choix de cette dernière s'inscrit dans le respect d'une valeur sociétale mandingue : le serment fait à un tiers ou l'engagement à travers la parole donnée. Dans ce contexte ce qui prime c'est la force du discours testamentaire qui a une valeur morale dans la société mandingue.

Comme cela se passe dans les précédentes représentations de la narration en creux, dans la version de Massa Makan Diabaté, le choix de Sogolon ne fait l'objet d'aucune mention. Ainsi, tout se passe comme si certains aspects du cadre narratif allaient de soi. En revanche dans la réécriture de Camara Laye, le jeune chasseur est obligé de retrouver Sogolon dont les signes de présence avaient été décrits plutôt par Do-Kamissa avant sa mort. L'extrait suivant retrace la succession des faits:

> *Mais le jeune homme avançait toujours tout droit devant lui; tout à coup, il fendit l'attroupement des femmes; il aperçut Sogolon perchée sur le mirador : c'étaient des branches débarrassées de leurs feuilles, montées sur des piquets fourchus et comme portées par le flot tumultueusement jacassant des femmes massées en un gros attroupement. Il escalada lestement l'échelle qui y conduisait et prit Sogolon par la main; tous deux se dirigèrent au centre de la place* (Camara 1978: 32)[636]

On voit qu'apparemment, Sogolon n'était pas conviée à la cérémonie de présentation des jeunes filles, ce qui atteste aux yeux de la communauté lecôtéparadoxal d'un choix qui montre l'attachement à la mise en œuvre de la

[635] Djibril TamsirNiane, op.cit., p.26.
[636] Camara Laye, op.cit., p.32.

parole d'honneur. Dans la version orale de KaramoAdama Diabaté, l'extrait qui suit décrit l'ambiance qui a prévalu dans le choix de Sogolon sur la place publique:

Do Mansa ɲemɔJara,
Ka sunkudu mɔgɔ segi lalɔ ɲɔgon na.
Kalu ye alu ɲanasago ta.
Jama bada bɔ.
Bɛɛye alu dɔgɛla.
Okɛɛ,
Jakuma fin bɔlawo la,
Jakuma fin.
ɲari.
Obɔlawo la,
Ka aa… bɔjamatɛ ma,
Kadon gala kɔdɔ,
Kai… kaisosaSogolonsenna.
Trawelelu ko kɔlɔsi.
Traweleluko « min galakɔdɔ o di,
Ko nɲe o le fɛ »

Do Mansa Gnèmo Djara.
Aligna huit jeunes filles,
Proposant aux vainqueurs de prendre celles qu'ils désirent
Le monde sortit et se massa.
Tout le monde regardait.
Tout d'un coup,
Le chat noir sortit d'un trou,
Un chat noir!
Un vrai chat!
Il sortit d'un trou,
Traversa le milieu de la foule,
S'infiltra sous le mirador,
Caressa le pied de Sogolon.
Les Traoré qui remarquèrent cela.
Dirent : « celle qui se trouve sous le mirador là-bas,
Nous voulons de celle-là. »

Cet extrait détermine le nombre de jeunes filles présentées par le roi. Ici, le choix de la part du chasseur est prédéterminé par la description faite par Do-Kamissa et qui permet de découvrir l'emplacement où se cachait Sogolon en retrait de la foule. Il existe toujours la présence d'un élément contre nature : l'apparition du chat noir comme indice qui conduit le chasseur à Sogolon. Tout cela montre bien que cette femme est aussi coriace ou puissante que son double. On peut retenir que la prédiction et sa réalisation valident le discours de la femme-Buffle. En d'autres termes, toutes les actions se suivent dans une relation de cause à effet comme si les faits et événéments ne survenaient que pour attester la parole de l'oracle. Ainsi logique narrative et conduite des personnages s'affairent-elles pour conforter l'oracle tout en se conformant à la fonction prescriptive du serment.

On observe que si Adama Diabaté, Djibril TamsirNiane (1960:23-27)[637] et Camara Laye (1978:42-58)[638] évoquent l'épisode de la femme buffle (Do-Kamissa), qui ravage les champs et tuent les chasseurs, ils décrivent différemment la conquête et les épreuves au cours desquelles le buffle est abattu. En effet, à propos des armes utilisés pour abattre l'animal, des différences font jour d'une version à une autre ; ce qui atteste de la variabilité à l'œuvre dans l'épopée mandingue. D'ailleurs, on apprend que le choix de Sogolon s'est opéré dans des conditions quelque peu laborieuses. La version de Massa Makan Diabatéest la seule à occulter ce passage.

La scène de Do-Kamissaqui symbolise l'attachement du Maninka à la pratique de la sorcellerie constitue un soubassement à l'épopée qui met en scène dans sa narration la vie de Sogolon et celle de son enfant. En outre, elle dévoile dans son substrat les croyances auxquelles les Maninka sont viscérablement attachés : le fétichisme et le maraboutage. Ailleurs, le respect du choix de Sogolonmet en avant l'une des valeurs cardinales qui caractérisent le peuple maninka : le respect de la parole donnée. Les personnages des chasseurs et du roi, respectentleurs engagements ; les premiers envers Do-Kamissa, et le dernier envers les vainqueurs du buffle. Ainsi, les actions replacent-ils l'histoire dans le sens du respect du serment fait et/ ou du respect de la parole d'honneur et de la

[637] Djibril TamsirNiane, op.cit., p.23-27.
[638] Camara Laye, op.cit., p.42-58.

dignité chez le Maninka. Cette parole a force de loi et son application est au-dessus de toutes les considérations. L'histoire construite sans ce cadre équivaut au reniement des valeurs précédemment déclinées. L'accomplissement d'un grand acte de bravoure peut conduire au mariage. En ce moment la femme est une récompense à l'effort fourni (le cas de Sogolon).

8.4 L'enfance et l'héroïsme précoce du héros dans les versions de l'épopée mandingue

8.4.1 La naissance et l'enfance du héros

L'enfance qui intervient quelques temps après la naissance est une étape d'un symbolisme significatif dans l'épopée en général et particulièrement dans l'épopée mandingue. Elle fait partie de l'un des épisodes les plus familiers aux auditeurs. Le caractère transculturel de cette période que vivent les héros épiques dans diverses civilsations a mobilisé l'attention de nombreux chercheurs Martin & al (2008)[639]. Dans leur ouvrage collectif, les auteurs présentent l'enfance des héros sous diverses formes. Malgré cette diversité d'approches et / ou d'analyse des caractères spécifiques aux catégories de héros d'énergie exceptionnelle dans le catalogue, la célébration de la magnificence qui entoure l'enfance apparaît entre autres comme un élément fédérateur. Dans ce cas, qu'importe que l'on parle de d'enfant terrible ou d'enfance merveilleuse le denominateur commun c'est l'évocation d'une enfance hors paire et / ou hors norme avec ses corolllaires en dimension extraordinaire. L'enfance de Soundjata dans l'épopée mandingue semble suivre le découpage de l'ouvrage collectif *L'enfance des héros*

[639] Jean-Pierre Martin & al, *L'enfance des héros, L'enfance dans les épopées et les traditions orales en Afrique et en Europe*, Artois Presse Université, Etudes litteraires et linguistiques, 2008.

(2008)[640]dont les principales articulations sont *:* enfances merveilleuses, initiation, enfants terribles.

Mais les représentations des actions qui se déroulent au cours de cette période charnière sont diverses et ne sont pas identiques d'une œuvre à une autre. Cette situation révèle les marques de la variation textuelle. Or, selon Peytard (1993:139)[641]c'est, « *là où ça varie* », là« *où ça se différencie*» *que se construit le sens[…]*». Ce qui conduit à conclure que la variation dont la mise au jour se fait à travers le jeu incessant de la comparaison est porteuse de sens.

A cet égard, les versions qui sont objets de notre analyse présentent la naissance avec des particularités sur lesquelles il convient de s'arrêter. Pour éclairer et mesurer l'altération qui s'y opère, nous allons étudier la manière dont se présente cet événement majeur dans chacune des réécritures de l'épopée mandingue. Chez Djibril Tamsir Niane (1960)[642], la naissance est vécue comme un moment exceptionnel. En effet, l'extrait suivant fournit des détails sur l'atmosphère qui l'a précédé et entouréla venue au monde de l'enfant:

> *Soudain le ciel s'assombrit, de gros nuages venus de l'est cachèrent le soleil ; on était pourtant en saison sèche ; le tonnerre se mit à gronder, de rapides éclairs déchirèrent les nues ; quelques grosses gouttes de pluie se mirent à tomber tandis qu'un vent effroyable s'élevait ; un éclair accompagné d'un sourd grondement de tonnerre partit de l'est, illumina tout le ciel jusqu'au couchant. La pluie s'arrêta de tomber, le soleil parut. C'est à ce moment que sortit une matrone de la case de Sogolon ; elle courut vers le vestibule et annonça à NareMaghan qu'il était père d'un garçon.* (Niane 1960: 33)[643]

Tout commence par la description de la nature. La participation des éléments de la nature à la production de l'événement s'effectue à travers la fédération des signes annonciateurs de la naissance du bébé, prélude de la venue au monde d'un être extraordinaire. Les différents changements que subit la nature

[640] Jean-Pierre Martin & al,op.cit.
[641] Jean Peytard, op.cit. p.139.
[642] Djibril Tamsir Niane, op.cit.
[643] Djibril TamsirNiane,ibid.,p.33.

en un temps record sont symptomatiques et procèdent d'une visée mythique. Ils posent la particularité de la naissance du bébé qui en sera ainsi caractérisé tout au long de sa vie. Ces signes annonciateurs confèrent au héros dès sa naissance un statut de personnage hors du commun des mortels. Dans la société mandingue, lorsque la pluie précède un événement cela symbolisela joie et le bonheur car elle présage toujours une action heureuse. En partant de cette conception ou de cette interprétation, on peut imaginer que la naissance du héros est le signe annonciateur du bonheur pour tout le peuple mandingue.

Comme nous l'avons déjà observé plusieurs fois, dans la version de Massa Makan Diabaté, l'auteur ne fait état d'aucune particularité, toutefois il préconise l'accomplissement d'un fait tout aussi extraordinaire : la naissance simultanée du héros et son demi-frère DankaranTouman. Ce fait insolite s'écarte littéralement de ce qui se passe dans les trois autres versions. Dans *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye (1978), la naissance survient en pleine période de saison sèche, à un moment où les maninka y compris leur roi en tête, à cause de la chaleur torride, transpirent à grosses gouttes de sueur. La description de la scène, qui fait allusion à l'apparition de nombreux signes prémonitoires s'apparente à celle présentée dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960) dans l'extrait suivant :

> *Soudain deux cyclones, dont l'un venant de l'est et l'autre de l'ouest, se rencontrèrent dans la cité de Niani; ils s'enchevêtrèrent et formèrent un énorme tourbillon qui soulevait les toits des cases et décapitait les palétuviers. […] (p.120)*
>
> *Quelle aventure! » S'écria-t-il. « Il n'y a jamais eu, pendant la saison sèche, autant de vent, de nuages, autant de grondements de tonnerre; il n'y a jamais eu un éclair si éblouissant, sans parler de cette pluie qui, maintenant, tombe sans discontinuer. Ne serait-ce pas la fin des temps? » S'écria-t-il à nouveau.*
>
> *Les eaux du ciel continuèrent de tomber tout un temps puis, brusquement, elles cessèrent comme elles avaient commencé. Et comme par enchantement, un soleil resplendissant, immédiatement, apparut; il semblait être au milieu de sa course.*
>
> *Alors, une servante surgissant de la cuisine, s'avança, très alerte, au milieu de la cour du palais de MaghanKônFatta, nantie d'un pilon et*

d'un mortier. Elle posa sourdement le mortier à terre et s'immobilisa; puis levant le bras très haut, elle laissa tomber le pilon dans le mortier vide en trois fracas sonores, puis elle s'écria :

- Sogolon Condé est accouchée d'un gros garçon!

(Camara 1978: 121-122)[644]

Dans l'extrait précédent, la naissance du héros s'annonce par un phénomène paradoxal. En effet, la pluie qui s'accompagne d'éclairs en pleine saison sècheavec un grand vent (les cyclones) est un fait inhabituel qui invite à toutes sortes d'interpretations. Les deux vents qui sont opposés dans leur parcours peuvent vouloir expliquer le moment de fusion des deux forces: la force du lion (de MaghanKonFatta) et celle du buffle (de SogolonKedjou). Derive (2013: 232)[645] avance que la description de la tempête a pour fonction de marquer un écho cosmique en prélude à un événement extraordinaire. L'alternance de la pluie d'avec le soleil participe de la magnificence de ce qui arrive. Comme la doxa qui circule, on peut admettre qu'après la pluie, intervient le beau temps. L'imbrication de ces différents aspects anticipe sur la conclusion de la singularité du héros.

Par ailleurs, à travers cet extrait, on découvre la manière et le moyen par lesquels la naissance est annoncée au Manden. La description de l'événement apparaît ici plus élaborée que dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960) alors qu'elle est compètement absente dans la version de Massa Makan Diabaté et dans celle de KaramoAdama Diabaté. On observe le premier indice de variation dans les circonstances qui entourent la naissance. Dans ce contexte**,** on relève que DjibrilTamsir Niane (1960) et Camara Laye (1978) en font des peintures et / ou des descriptions assez fines et significatives tandis que les versions de Massa Makan Diabaté (1975) et KaramoAdama Diabaté restentquasimentmuettes sur l'événement de la naissance du héros.

Les descriptions dans les premières versions notamment celles de Djibril Tamsir Niane et Camara Laye (d'ailleurs plus pointue) s'amorcent par la phase d'annonce. Au cours de celle-ci, des signes inhabituels apparaissent et éveillent la curiosité. On assiste à un changement brusque de la nature qui suscite ou suggère

[644] Camara Laye, op.cit., p.121-122.

[645] Jean Derive, « Les avatars de l'épopée de Sunjata de l'oralité à la littérature », in Keïta Abdoulaye (dir.), *Au carrefour des Litteratures Afrique - Europe, Hommage à LilyanKestellot*, Paris, Karthala, 2013, p. 232.

la sensation de l'avènement d'une nouveauté. L'association intrigante des signes naturels peut être interprétée comme une manifestation divine qui fait advenir le miracle dans la vie des humains. Si l'acte d'occultation de ces scènes apparaît comme une remise en cause de l'existence attestée des événements, elle souligne en revanche dans la comparaison d'une version à une autre la consécration des caractères surnaturels attribués à l'enfant. En nous fondant sur cet aspect, nous pouvons inférer qu'il s'agit d'un processus de mise en vedette de la singularité du héros. Ainsi, le héros épique est-il appelé à évoluer sous le charme de l'esthetique de la representation de la singularité qui le caractérise.

8.4.2. Le portrait de l'enfant à l'épreuve de la variabilité

Dans le prolongement de la naissance, se situe la construction du portait de l'enfant. Comment cet aspect est-il représenté dans les différentes réécritures ? Alors que dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960), il n'existe pas de portrait du héros, dans les trois autres sous-corpus, le héros est décrit. Dans *L'aigle et l'Epervier* de Massa Makan Diabaté, contrairement à Djibril Tamsir Niane (1960), le portrait du bébé est dressé dans une sorte de catalogue en vue de susciter l'émotion chez l'auditoire car il révèle des traits symboliques comme le souligne l'extrait suivant:

SugulumKutuma eut un garçon.
Depuis sa tête de nouveau-né,
Jusqu'à son orteil,
Tout est couvert de poils.
Les vieilles femmes en sortant.
Ont cassé la porte de la maison,
Kubeba était devant :
«- FatakuMaganKegni
Souffle sur notre bouche !
Souffle sur notre bouche ! »
Il a dit : « Dis, menteuse
Attendez d'abord que nous mangions le riz.
«- Cela ne peut rester dans notre ventre

SogolonKonte a accouché d'un lion.
Tout son corps est couvert de poils.
Nous n'avons pas vu son semblable,
Avec une femme ici.
C'est un garçon ;
Nous sommes venues pour dire cela. »
Cela et la nourriture ne peuvent ensemble rester dans
Notre ventre » (Diabaté 1975: 27)[646]

Le portrait brosse le corps du bébé de la tête aux orteils en mettant en avant la pilosité remarquable.Cet état caractéristique de l'ethos corporel (les biens du corps) d'une particularité rare qui rapproche le nouveau-né aux adultes crée l'émotion chez les matronesqui assistentSogolonKontependant l'accouchement. Leur stupéfaction et/ ou leur bouleversement est à la mesure de la peurqu'elles éprouvent en voyant le bébé.En raison du fait que le corps de celui-ci soit couvert de poils, on l'assimile à un lion. Or, dans la tradition mandingue, le lion symbolise le totem du père de Soundjata. Donc le pouvoir est transféré du père au fils. C'est surtout la force qu'incarne ce félin qui est mis en saillance dans cette representation du héros en animal symbolique. D'où la nécessité de penser que c'est peut-être de là que le héros tire son nom *Djata* ou *Jara* qui signifie lion. Cette hypothèse qui reste à vérifier pose déjà les sillons d'une investigation sur les noms de Soundjatadans le but d'apporter plus d'éclairage. Nous y reviendrons dans les pages qui suivent.

Ailleurs, dans *Le Maître de la Parole* de Camara Laye (1978), les commentaires des personnages, qui ont assisté Sogolontout au long de son accouchement,contribuent à éclairer davantage la nature extraordinaire du bébé. Dans cette version, cet extrait mentionneque :

> *SoumoussoKonkoba et Kéndakala GnoumaDamba, venues pour féliciter la jeune mère, se dirigèrent vers la case de Sogolon, l'une d'elle y entra et s'assit vers la porte pendant que l'autre, dans l'arrière-cour, s'entretenait bruyamment avec Kanko de choses et d'autres. La flamme, dans les yeux du nouveau-né qui la fixait, se fit plus vive. Intriguée, elle héla sa consœur qui la rejoignit, puis se*

[646] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.27.

plaça au fond de la case. Il lui sembla à elle aussi, que le nouveau-né ne regardait qu'elle, alors qu'en réalité, son regard énigmatique était braqué sur toutes les deux à la fois.

Mais peut-être le regard de celui-ci en disait-il trop, peut-être était-il déjà sorcier? Et parce qu'il les avait regardées en souriant, parce qu'alors il avait montré des gencives pleines de dents comme chez un enfant de deux ans, les deux sorcières, troublées, prirent congé de Sogolon plus tôt qu'elle n'eussent dû le faire […]

(Camara 1978: 124)[647]

Un bébé au regard perçant et à « *la bouche pleine de dents* »ne saurait être assimilé à un être ordinaire. Cette image exceptionnelle et ce trait concourent à la construction du corps du héros. Mais les circonstances de la naissance témoignent de certains réajustements par rapport aux autres versions. Les modifications constatées semblent à bien d'égards donner raison à Kesteloot &t Dieng (1997: 55)[648]qui décrivent le travail de création des griotsde la manière suivante: « *Ils composent sur des schémas qu'ils ont appris, avec des parties fixes: chants de gloire, éloges figés, généalogie, devises, refrains. Sur ces schémas, l'artiste brode, et là joue évidemment le talent de chacun* ».

Plus loin, dans la version de Camara Laye (1978) les femmes continuent les commentaires en ces termes :

Extraordinaire! Il est extraordinaire, ce nouveau-né!

Croyez-moi bien, fit SoumoussoKonkoba, nous sommes âgées et nous sommes deux notables de Niani, connues dans tout le Mandén, et nous avons vu, par conséquent, des centaines de nouveau-nés, mais nous n'en avions jamais encore vu qui, comme celui de Sogolon, naquît la bouche pleine de dents, conclut-elle.

- Ce qui est encore plus étonnant, renchérit KéndakalaGnoumaDamba, c'est que, dans quelque coin où vous vous trouvez placée, dans la case de sa mère, ce bébé ne semble regarder que vous!(1978: 124)[649]

[647]CamaraLaye, op.cit., p.124.

[648]LylianKesteloot & BassirouDieng, op.cit., p.55.

[649]CamaraLaye, ibid., p. 124.

Dans cet extrait c'est moins la pilosité que la bouche pleine de dents et surtout le regard du bébé qui impressionnent et qui font peur. En effet, son regard semble balayer toute la pièce en suivant tous les faits et gestes des visiteurs furent-ils des sorciers réputés. Même si cette representation relève de la fabulation, elle participe de la construction de l'image du héros.KaramoAdama Diabaté présente le portait de l'enfant de la manière suivante :

Magan sunjata wolo la,
Kala nonnɛn ya tɛgɛkɔnɔ.
Ka tɔgɔ la kofakanda.
Sunjata duguren tɔgɔ le kofakanda.
Fakanda kalatigi.
Ko min a sɔdɔ le ani den si sɔdɔɲa makɛ kelen di
A da la ɲin da falen.
Akasikan iko jarakan.
A yi ko «sogolon nɔ jara le sɔdɔ ndi ».
Sogolonjara.
Sogolonnɔjara le sɔdɔ ndi.

Magan Soundjata naquit,
Avec le signe de la flèche dans sa paume.
On le nomma Fakanda.
Le nom authentique de Soundjata fut Fakanda.
Fakanda le propriétaire de l'arc.
Puisqu'il naqait,
Pas comme les autres enfants.
Avec ses dents au complet.
Ses pleurs rappelaient les rugissements du lion.
Ils dirent que Sogolon mit un lion au monde.

Au travers de cet autre extrait, on voit que Soundjata est manifestement un bébé extraordinaire qui est né avec le signe de la flèche dans sa paume. Plus loin, sous ce trait, il pose la différence avec les autres enfants et bébés et alors on apprend que son nom orginel est Fakanda. Ce qui le caractérise est moins sa dentition au grand complet que ses pleurs qui rappellent le rugissement du lion. On peut admettre que finalement, c'est ce rapprochement avec le lion qui semble

être mis en œuvre dans la construction de son nom. Derrière cette appellation, se profile la capacité de métamorphose du héros en lion. Le fait que les maninka fassent précéder le prénom de l'enfant par celui de sa mère: *sogolonjara*qui signifie le lion de Sogolonest un autre pan de l'interprétation qui fonde la différence de Soundjata des autres enfants.

Dans les familles maninka où sévit la polygamie, cette manière de bâtir et / ou de concevoir le nom de l'enfant permet non seulement de le rattacher à sa mère mais de le distinguer facilement des autres enfants. De cette manière, se résolvent les fréquents problèmes de confusions qui résultent de l'existence, bien souvent fréquente, des cas d'homonymie.

Cette déclinaison du nom est si importante qu'elle mérite qu'on s'y arrête pour porter haut la reflexion. Le feuillage narratif des differentes versions met à disposition un nombre impressionnant de noms attribués à l'empereur du Manden. En nous referenant aux travaux théoriques de Clerget & al (1990)[650] sur le nom et la nomination, on peut mentionner que le premier groupe de noms donnés à Soundjata relève de la « *génésis* » (de la decsendance). Ces noms contribuent à l'accession à l'immortalité à travers la descendance. C'est dans ce cadre qu'on peut citer par exemple Mari Diata qui serait le nom de son grand-père (Camara 1978: 130)[651]. Ainsi donc, par ce nom, son grand père s'immortalise. En plus, nous avons observé à travers les versions que Soundjata est couvert par un certain nombre de sobriquets. Ce deuxième groupe de noms constituent des indices du « *kléos* »son renom (sa renommée).

On peut retrouver chez Massa Makan Diabaté (1975: 10)[652] des épithètes dont notamment :

Kala Jata (le lion à l'arc).
Nare Magan Konate (celui qui doit succéder à Nare
Magan son père).
Sogolon Magan (le roi né de Sogolon, Sogolon étant sa mère).
Sinbon (le maître chasseur).

[650] Clerget Joël & al, op.cit.
[651] Camara Laye, op.cit, 1978, p.130.
[652] Massa Makan Diabaté, op.cit. p.10.

Suba (l'homme nanti de pouvoirs occultes).

Siba (celui qui appartient à une grande race).

Nyani Mansa Mamaru (celui qui a connu les tourments de l'exil).

Ce sont ses divers noms qui constituent l'armature du « *kléos* » de l'empereur mandingue. Ils sont liés à plusieurs circonstances. Dans son article Soundjata et ses prolongements littéraires, O.B Danaï (2002 : 224)[653] note que « *chaque fait et geste du héros, chaque circonstance peut engendrer la création de nouveaux noms* ». *Sinbo* est plusieurs fois évoqué par Karamo Adama Diabaté. Sources de renom, les épithètes confèrent une épaisseur à la personnalité guerrière de Soundjata et le rendent immortels à ses contemporains.

Si Massa Makan signale la pilosité qui ne doit survenir qu'à un âge nettement avancé, KaramoAdama Diabaté insiste plutôt sur l'évocation des pleurs du bébé et donc des caractéristiques de la voix.Ainsi, comparée aux autres naissances (au Manden), celle de Soundjata marque par sa singularité. Après avoir analysé la naissance et le portrait de l'enfant, nous allons maintenant aborder la phase de l'enfance. Comment cette enfance est-elle representée? Les différentes réécritures sont-elles d'accord sur ce point ? Quelles sont leurs points de divergence et que traduisent-ils?

8.4.3. L'enfance difficile dans quatre versions de l'épopée mandingue

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'enfance constitue une phase cruciale dans la vie du héros. Elle est différemment restituée ou pas dans les réécritures des auteurs. Il convient de signaler que ces scènes de l'enfance laissent transparaître la variation aussi bien dans la description du cadre de vie de Soundjata que dans la durée de son temps de traîne par rapport aux autres enfants de son âge, dans ses premiers pas de marche et enfin dans la fameuse intrigue, se rapportant desfeuilles de baobab, qui lui permet de vaincre l'infirmité. La période

[653] O.B Danaï, « l'épopée de Soundjata et ses prolongements littéraires » in Jean Derive, *L'épopée : unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002, p.224.

au cours de laquelle s'observe la paralysie des jambes du héros fournit particulièrement des éléments qui nourrissent la réflexion sur la comparaison des differentesversions.

Djibril Tamsir Niane (1960: 36)[654] décrit l'enfance difficiledu héros qui connaît un temps de paralysie des jambes dans l'extrait suivant :

> *Le fils de Sogolon eut une enfance lente et difficile : à trois ans il se traînait encore à quatre pattes, tandis que les enfants de la même année que lui marchaient déjà. […]Peu bavard, l'enfant royal passait tout le jour assis au milieu de la case ; quand sa mère sortait, il se traînait à quatre pattes pour fureter dans les calebasses à la recherche de nourriture. Il était très gourmand*

On comprend qu'à trois ans, le héros se traînait encore par terre alors que les enfants de son âge marchaient déjà. Cette situation devient gravissime quelques années plus tard car l'auteur mentionne« *[…] il avait maintenant sept ans, il se traînait encore à terre pour se déplacer […]»* (Niane 1960: 31)[655]. Ce qui permet de dire que Soundjata a passé sept ans de traîne sans pouvoir faire usage de ses jambes. Cet état semblait bien curieux d'autant plus qu'aux yeux du Maninka, un enfant dans son évolution normale marche à 1,2 ou 3 ans. Mais l'observation d'une période qui couvre sept années d'affilée est inédite et hors-norme pour un enfant. Par rapport à la version de Niane, *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté évoque un temps relativement long au cours duquel Sunjatasouffre de paralysie des jambes. Si les raisons d'un tel fait ne sont pas évoquées, on peut toutefois observer dans l'extrait qui suit que :

> *Pendant neuf ans*
> *Suba est à terre, il ne s'est pas levé,*
> *Neuf ans ont passé*. (Diabaté 1975: 32)[656]

L'effet que suscite ce long temps de traîne emporte la conviction chez certains membres de la communauté maninkaque le destin de Soundjatane se

[654] Djibril TamsirNiane, op.cit., p.36.
[655] Ibid., p.31.
[656] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.32.

réalisera pas. Au Manden, on accorde une importance à l'interprétation de signes exceptionnels qui peuplent la vie des humains surtout lorsque les devins leur ont prédit des destins extraordinaires. A partir de ce moment, tous les faits et gestes sont sujets à des interprétations. Ainsi, on comprend que le mythe et l'épopée forment un alliage indestructible. Enfin, déjouant toute attente et tous les pronostics,l'enfant marche après neuf ans de traîne. Cette dimension assure au héros le caractère de *Dankama* qui signifie homme de défi dans la langue maninka. Et déjà, il est qualifié de *Suba*c'est-à-dire sorcier.

Contrairement aux versions de Djibril Tamsir Niane (7ans), Massa Makan Diabaté (9ans), celle de Camara Laye (1978) souligne qu'à l'âge de cinq ans, Soundjata se traînait par terre : « *A cinq ans, il ne parvenait pas encore à se planter sur ses jambes. Celles-ci semblaient paralysées; elles étaient très réellement paralysées. Et sans doute était-ce cette infirmité qui le faisait toujours se traîner à terre comme un crocodile rampant sur le banc de sable »*. (Camara 1978: 132)[657]

En plus du temps de traîne, l'extrait décrit le déplacement de Soundjata qui est comparé à celui d'un reptile comme le crocodile rampant. Cette description montre que le futur héros pratiquait encore à cet âge la marche à quatre pattes attribuée à de nombreux enfants à leurs premières tentatives. La durée du temps de paralysie dans la version de KaramoAdama Diabatéqui est la même que celle de Massa Makan Diabaté mentionne que Soundjata n'a pas grandi comme les autres enfants de son âge. En effet, ce dernier a eu une croissance difficile à cause de son infirmité qui l'a condamné neuf ans à terre, perclus comme l'illustre l'extrait suivant :

Sunjata ka san kɔnɔdɔ ne kɛ,
A mi tɔgɔma.
A wolo na tɔgɔmatɛ san kɔnɔdɔ.
A tɔgɔma le bɛlen mil dœsan ma.
Nika san kɔnɔdɔbɔ mil dœ san na,
Ni nmaɲina o ye mil san katrəvɛn onʒə le di .
Magan sunjata wolo le olela.
San fila tanbe la fɔlɔ.
Mɔgɔ makolosi na bɛkɛ nabada di.

[657] Camara Laye, op.cit., p.132.

Na tɛkɛnabada di.

Kamasɔdɔ,

Den be se sanfilakɛ la amitɔgɔma,

Ko tɛ o dɔ.

Mɛ sanfila tanbe,

Adama den nu be la a kolosi la,

Sogolon den kɛtɔ i tɔgɔma la di ?

Sani aye se a tɔgɔma la fɔlɔ.

Akɔlɔsi la,

Kakɛ san saba di,

Kakɛ sannani di

Kakɛ san lolu di,

Ate ka se i tɔgɔmala.

Ka san woronfilakɛ o dɔ,

San filakɔ,

Ka san woronfilakɛ,

San fila ni woronfila tugulen ɲɔgɔ na,

Oyekɔnɔdɔ di.

Manden mansa ka sankɔnɔdɔ le kɛ duguma,

Ami tɔgɔma.

Soundjata passa neuf ans,
Sans marcher.
Neuf ans s'écoulèrent entre sa naissance et sa marche.
Sa marche coïncida à l'an mille deux cent,
Soustrayant neuf ans de mille deux cent,
Si je ne me trompe pas il reste mille cent quatre vingt onze.
Magan Soundiata naquit à cette date.
Deux ans s'écoulèrent d'abord,
Personne ne remarqua sa prédisposition à la perclusion.
Ou s'il marchera.
Parce que,
En règle générale un enfant peut passer deux ans sans marcher.
Il n'y a rien d'exceptionnel en cela.
Après deux ans,
Les gens remarquèrent et se posèrent la question,
Comment l'enfant de Sogolon marchera-t-il?

Avant qu'il ne marcha d'abord,
On remarqua,
Jusqu'à trois ans,
Jusqu'à quatre ans,
Jusqu'à cinq ans,
Il n'arriva à faire aucun pas
Les gens le remarquèrent.
Sept années s'écoulèrent sans évolution positive.
Après deux ans,
Sept années passèrent,
Deux ans plus sept ans,
Font neuf.
Le Mansa du Manden passa neuf ans à terre.
Sans marcher

On voit que l'infirmité qui a duré neuf ans intrigue les humains. En effet, ce temps jugé trop long est une borne quasi extraordinaire pour un enfant car il dépasse les dispositions habituelles. Un calcul arithmétique permet de révéler que le héros n'a marché qu'en 1200 alors qu'il est né en 1191. En conclusion, on peut noter que les contradictions entre les differentesréécritures de l'épopée mandingue posent la question de la remise en cause de la paralysie qui a frappé Soundjatad'une part et d'autre part elles attestent la faiblesse des moyens de conservation et/ ou la défaillance de l'esprit. Ainsi, une partie du travail de la tradition orale est mies à rude épreuve et surtout elle règle les conditions extraordinaires qui entourent l'enfance du héros épique. L'épique perd de son relief lorsqu'il en est amputé.

8.4.4. Le combat des animaux dans les versions de *l'épopée mandingue*

Chez les Maninka, de nombreux paramètres permettent d'interroger l'univers pour déterminer l'avènement des événements et / ou scruter l'avenir des hommes. Dans plusieurs versions qui circulent dans la tradition, il est fait mention de l'existence d'un combat rude qui opposa une catégorie d'animaux domestiques

dans le but de déterminer, comme nous allons le montrer,l'identité de celui qui porterale pouvoir au Manden**.** Il n'existe aucunescènede combat d'animaux dans la version de Djibril Tamsir Niane. Par contre chez Massa Makan Diabaté, on relève deux pratiques liées à deux cadres de divination : la géomancie et le maraboutage. Ces deux pratiques qui relèvent de la prophétie ou sondage de l'avenir, amènent DakaranTuman à souscrire au combat des animaux pour sauver son pouvoir car il a la certitude de remporter la victoire. La première pratique, qui est induite par le devin (roi du sable), recommande à DakaranTuman de faire un sacrifice de chien sans croc en vue de maintenir éternellement Soundjata dans la paralysie. Ce qui garantirait son pouvoir fragile comme l'indique l'extrait suivant:

Le roi du sable consultait le sable.
Il a dit : « DankaranTuman,
Viens avec ta mère.
Si vous voulez
Que MaganSunjata ne se lève pas.
Il faut sacrifier un chien sans crocs, [658]
Sinon un malheur sera sur vous cette année. »[…]
Ils sont partis chercher un petit chien au nez court.
Ils ont pris des pinces
Pour arracher tous ses crocs,
Chez les forgerons.
Ils sont venus le mettre dans le sable,
Pour que NareMagan Konate ne se lève jamais.
Pour que MaganSunjata ne se lève pas.
Ils ont fait des bénédictions sur le chien,
Pour le donner aux chasseurs d'oiseaux dans la brousse.
(Diabaté 1975: 32-33)[659]

On comprend que le sacrifice de chien sans croc dans le sable est un rituel animiste grâce auquel le mauvais sort est lancé sur Soundjata. Il semble symboliser l'inaction. De ce point de vue, la pratique vise à neutraliser toutes les velléités de rivalité qui opposerait Soundjata à DakaranTuman. La deuxième pratique explique que pour maintenir Sunjata dans un état de paralysie, le

[658]Selon Massa Makan Diabaté, pour les Mandeka le chien incarne le maléfice le plus puissant. Et le fait de lui enlever les crocs a pour but d'annihiler tous les sortilèges dont pourrait user un autre pour vous atteindre.
[659] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.32-33.

marabout demande à DakaranTuma de chercher et d'opposer deux moutons dont celui à la tête noire sera baptisé Sunjataet celui à la tête blancheprendrale nom de DankaranTuman, dans un combat dont l'issue serait la mort qui symbolise la perte du pouvoir. Evidemment, dans ce combat, le pouvoir reviendra au propriétaire du mouton qui aura remporté la victoire. L'extrait suivant fournit des explications

Le Marabout a sorti ses tablettes :
« - DankaranTuman, viens avec ta mère.
Si vous voulez que NareMagan Konate ne se lève pas.
Il vous faut sacrifier un mouton-à-tête-noire,
Un mouton-à-tête-blanche
Vous appellerez le mouton-à-tête-noire : « Magan [Sunjata »
Celui-à-tête-blanche sera Mansa DankaranTuman.
Ils se battront.
Celui qui tuera l'autre,
Aura le Mande.
C'est lui qui mangera le tribut et la capitation au Mande.
C'est lui qui gouvernera les griots.
Les griots l'adoreront.
Or moi, je ne sortirai plus mes tablettes ».[…]
Sa mère (SamaBerete) s'est levée
Pour aller chercher un mouton-à-tête-noire dans le Mande,
Pour aller chercher un mouton tout banc.
Seku,
Elle est venue s'arrêter
Devant le premier mouton un jeudi,
SamaBerete :
A dit : « Toi, tout-blanc,
Mon bon enfant, DankaranTuman
Demain t'appartient,
Après-demain t'appartient,
Le Mande t'appartient.
C'est toi qui mangeras le tribut et la capitation
Pour gouverner les griots,
Pour dépasser les frères ennemis.
Si je te fais affronter le bélier-à-tête-noire.
Tue-le bélier-à-tête-noire
Mon bon enfant !

Mais, non, MaganSunjata
Qui est ce bélier-à-tête-noire,
Il est la personne de demain,
Il est la personne d'après-demain,
C'est lui qui mangera le tribut et la capitation du Mande.
Il surpassera les frères ennemis.
Si je te fais affronter,
Le bélier-à-tête-blanche,
Que le bélier-à-tête-noire tue le bélier-à-tête-blanche ».
Paki !
Elle les a fait s'affronter
Au début du matin de jeudi.
Ils ont commencé à se battre.
Au premier moment de la prière.
Le bélier-à-tête-noire
A cassé le cou du bélier-à-tête-blanche.
Elle s'est précipitée sur le bélier-à-tête-noire.
Pour lui casser le cou, à lui aussi
Et le jeter dans un puits abandonné.
Pour que les gens ne le sachent pas.
Elle a fermé le puits.
Elle a attendu. (Diabaté 1975: 34-35)[660]

Après l'agitation de sa tablette magique, le marabout demande un sacrifice de deux moutons pour que se réalisent les vœux de DakaranTuman. La mise en œuvre de cette recommandation n'a souffert d'aucune ambiguïté d'autant plus que c'est la mère du roi qui s'est chargée en personne de trouver les moutons et de les opposer. La croyance en la réalisation des prophéties des marabouts est un aspect de la socio-psychologie du peuple maninka. Cette representationmontre les deux faces du Maninka qui, en liant harmonieusement le fétichisme et le maraboutage,favorise la mise en place et la consolidation du syncrétisme religieuxdans les mœurs quotidiennes.

On voit que malgré tout, même avec ce sacrifice ultime, la reine-mère n'a pas pu changer le cours de l'histoire en faveur de son enfant (au prix des vœux qu'elle a formulé avant d'opposer les animaux). En mettant en avant la volonté de

[660] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.34-35.

Dieu, le passage pose la question de la réalisation infaillible du destin quel qu'en soient les circonstances. De même, il atteste l'incapacité de l'humain à déterminer l'avenir. Le combat des animaux montre que tous les coups sont permis pour accéder au pouvoir. Ici, le *fadenya*qui nourrit la guerre ou le conflit pour le trône provoque la mort. L'extrait révèle que l'infirmité de Soundjata n'était pas fortuite. En effet, elle serait liée au mauvais sort qui aurait été dirigé contre sa personne.

Le triomphe du mouton à la tête noire qui portait le nom de Sunjata présume que ce dernier est l'élu de Dieu : le roi du Manden. Contrairement à la scène précéédenteet à celle suivante, aucun combat d'animaux n'est mis en scène dans la version de Camara Laye.

A l'opposé de la version de Massa Makan Diabaté, celle de KaramoAdamafait mention de l'affrontement de deux chiens dans un contexte différent. En effet, le chien de Soundjata s'attaque et mord mortellment celui de son frère Dankarantouman qui n'avait pas de croc. En représailles à cette action, Sassouma Bérété tue le chien de Soundjata comme le révèle l'extrait suivant :

Sunjata la wulu
ɲinye o la,
O ka a kɔdɔkɛ la wulukin ka faga.
Sasumaberetefanakagereta
Ka la Sunjata la wulukun
Ka kunte.
Ka fɔ a den kɛye,
A ko « i la wulu ni dɔgɔkɛ la wulukɛlɛlen
Ko min ɲinye a le ta la,
Onɔ e la wulukin ka faga.
Nfana bada la wulukun te

Le chien de Soundjata
Qui avait des crocs
Mordit le chien de son grand frère et le tua.
Sassouma prit un bâton
Frappa le chien victorieux à sa tête,
Et la brisa.
Elle dit à son garçon,

« Ton chien et celui de ton frère s'étaient battus,
Comme son chien avait des crocs,
Il mordit ton chien et le tua.
Moi aussi, j'ai brisé la tête de son chien »

La scène décrit les chiens qui se sont battus à mort. Apparemment, le combat est un fait isolé de querelle de chiens qui ne semble pas avoir de rapport avec le maintien de Soudjata dans son état d'infirmité. Toutefois, cette hypothèse se remet en cause dès qu'on envisage le fait que les raisons de l'adoption d'un chien sans croc dans une famille maninkanous transportent dans l'imaginaire mandingue. Ce fait paraît insolite alors que tout semble porter à croire qu'il s'agit d'un chien de sacrifice. Mais pour quelle raison? On sait seulement qu'en guise de vengeance, Sasoumaabat à son tour le chien de Soundjata. Mais cet acte n'a pas été apprécié par son fils: DankaranTouman.

Conclusion

De la confrontation des versions, on s'aperçoit que l'auteur de la réécriture du récit oral peut moderniser le texte dont il s'inspire ou le réinterpréter à la lumière de son époque. Cette analyse a soulevé plusieurs questions sur le processus de textualisation du récit et de ses incidences sur la variabilité de substrat mémoriel transmis de génération en génération.

C'est en prenant en compte ces paramètres que les griots-orateurs en premier et les auteurs en deuxième élaborent et / ou réécrivent leur récit. Cette réécriture du texte préexistant de l'épopée mandingue met au jour une connaissance ou suggère une signification nouvelle. Dans ce cas, la réécriture n'appauvrit pas le texte, mais elle devient un support pour des hypothèses innovantes. Nous avons montré que la réécriture peut aussi correspondre à un souci de perfectionnement. Pour fonder sa propre conception sur l'art de la recomposition et donner sa vision du monde, l'auteur peut rechercher une forme adéquate pour mettre en évidence son mode de pensée.

A l'évidence l'historien et le griot se disputent la place dans l'aire scripturaire de *L'épopée mandingue* de Djibril TamsirNiane (1960), *L'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté (1975) et *Le Maître de la Parole* de Camara Laye (1978). Les différentes reformulations cherchent à améliorer le texte existant pour donner le point de vue personnel de leur auteurs et / ou pour rendre au texte initial toute sa profondeur et sa valeur. Outre l'auteur de la réécriture orale, les trois auteurs des versions écrites s'inscrivent dans cette perspective. Le découpage du texte oral en chapitres, les descriptions élaborées ou incidentes des actions et événements participent de cette évolution et / ou de ce changement. A partir des exemples, on a observé que la réflexion peut porter sur la composition de l'histoire qui est reprise et généralement réactualisée. Ainsi comme le souligne Gignoux (2003 : 178), la réécriture « *offre au lecteur la possibilité de pervertir les modèles d'écriture et de lecture traditionnels* »[661].

Enfin, les réécritures que nous avons analysées apparaissent comme la manière d'un auteur à une époque de se réapproprier un texte pour en permettre une nouvelle lecture adaptée aux gouts et aux attentes de ses contemporains. Le traducteur/ auteur adapte bien souvent son texte aux attentes de son public. Ainsi le lecteur retrouve avec un plaisir en chaque nouvelle mouture le substrat de l'œuvre antérieure et se réjouit de pouvoir reconnaître un texte connu. Cet élan lui permet de déterminer les textes littéraires qui ont été préservés ou au contraire les éléments modifiés dans la réécriture, de reconnaître des citations et d'identifier des passages qui reprennent un autre texte comme on peut le percevoir à travers le labyrinthe de l'intertextualité entre *L'épopée mandingue* de Djibril TamsirNiane (1960) et *le Maître de la Parole* de Camara Laye (1978). Le récepteur est censé se souvenir de l'intertexte pour pouvoir déceler les références explicites ou implicites à un texte-source qui se perd dans la nuit des temps. L'analyse nous a permis de ressortir les differences qui s'établissent dans la reconstruction des faits et leur incidence dans la production de sens.

Dans le chapitre 9, il sera question de comparer l'axe de la marche du héros au sacre à *KouroukanFouga* dans les versions de l'épopée mandingue.

[661] Anne - Claire Gignoux, op.cit., p.178

CHAPITRE 9 : LES REECRITURES DE L'HISTOIRE DANS L'EPOPEE MANDINGUE: DE LA MARCHE DU HEROS AU SACRE A KOUROUKAN FOUGA

Introduction

Se situant dans le prolongement du chapitre précédent, ce chapitre propose une analyse de l'histoire. L'épreuve de comparaison des séquences concernées s'ouvre par la marche de Soundjata pour s'achever par l'avènement de la charte de *Kouroukan fouga*. Avec les différents auteurs, la réécriture se situe à un deuxième niveau où s'opère véritablement la personnalisation de l'histoire. Ils cherchent à présenter une épopée mandingue retravaillée avec pour enjeu de lui conférer une forte esthétisation. Le déroulement des actions à comparer qui s'enchevêtrent sur l'axe précédemment décliné dévoile des marques importantes à analyser en ceci qu'il donne à découvrir des moments d'éclats et des postures.

9.1 La marche du héros

9.1.1 Les actions motivantes de la marche du héros dans les versions de l'épopée mandingue

Dans biens de cas, l'ampleur de la rivalité des coépouses: Sogolon et Sassouma est mise en avant comme étant à l'origine de l'effort surhumain déployé par Soundjata pour marcher. Mais dès qu'on se propose de cerner cette situation de près, on s'aperçoit que le rapport entre les deux femmes est développé de manière différente d'une version à une autre. Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1960), une quête contre-nature de la part de Sogolon auprès de sa rivale Sassouma Bérété précède la marche du héros. En effet, en réponse à sa demande de feuille de baobab en vue de préparer de la sauce de *tô*[662]pour ses enfants, Sogolon bute devant les railleries qui n'ont d'égales que de violentes moqueries. A son tour, cette dernière réprimande son enfant qui l'a poussé à quémander des feuilles de baobab chez la reine-mère. L'extrait suivant décrit cette scène :

> *Un jour elle vint à manquer de condiments et elle alla chez la reine-mère quémander un peu de feuille de baobab.*
> *- Tiens, fit la méchante Sassouma, j'en ai plein la calebasse ; sers-toi, pauvre femme. Moi, mon fils à sept ans savait marcher et c'est lui qui allait me cueillir des feuilles de baobab. Prends donc, pauvre mère puisque ton fils ne vaut pas le mien. Puis elle ricana, de ce ricanement féroce qui vous traverse la chair et vous pénètre jusqu'aux os.*
> *Sogolon Kedjou en était anéantie. Elle n'avait jamais pensé que la haine pût être si forte chez un être humain ; la gorge serrée elle sortit de chez Sassouma. Devant sa case Mari-Djata, assis sur ses jambes impuissantes,*

[662] Mixture faite de poudre de maïs ou de celle de sorgho.

mangeait tranquillement dans une calebasse. Ne pouvant plus se contenir Sogolon éclata en sanglots, se saisit d'un morceau de bois et frappa son fils.

- 0 fils de malheur, marcheras-tu jamais! Par ta faute je viens d'essuyer le plus grand affront de ma vie! Qu'ai-je fait. Dieu, pour me punir de la sorte ?

Mari-Djata saisit le morceau de bois et dit en regardant sa mère :

- Mère, qu'y a-t-il ?

- Tais-toi, rien ne pourra jamais me laver de cet affront.

- Mais quoi donc ?

- Sassouma vient de m'humilier pour une histoire de feuille de baobab. A ton âge son fils à elle marchait et apportait à sa mère des feuilles de baobab.

- Console-toi, mère, console-toi!

- Non, c'est trop, je ne puis.

- Eh bien, je vais marcher aujourd'hui, dit Mari-Djata

(1960: 42-43)[663]

Cet extrait évoque les raisons de la requête de Sogolon avant de notifier le rejet de l'offrande de sa rivale emballée dans des mots sarcastiques. Sogolon qui est blessée dans son amour propre, se défoule sur son fils infirme en le flagellant. Soundjata décide alors de se tenir debout et de marcher lorsque sa mère lui indique les raisons de la blessure morale dont il est victime. On voit que cette décision qui clôt la scène intervient pour répondre au défi de la mère en colère. De même, elle traduit la volonté réelle de Soundjata de satisfaire l'ultime désir de sa mère dont il partage les peines. Ailleurs, c'est la hâte de mettre un terme aux excès et abus de la reine-mère Sassouma Bérété, qui l'emporte. Cela ne peut se faire que lorsqu'il marche pour évacuer les contre-vérités avancées au sujet de sa paralysie, lesquelles sont unanimes sur son éternelle perclusion.

Dans *L'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté (1975), on peut remarquer que c'est Sunjata qui demande à sa mère de préparer du couscous de fonio qu'elle doit mélanger avec la sauce de feuille de baobab afin qu'il lui révèle un message important. L'extrait suivant décrit la quête de *gnougou* par Sogolon:

Cherche du couscous de fonio.

Mélange-le avec une sauce de feuilles de baobab,[664]

[663] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.42-43.

Pour que je te parle aujourd'hui ». [665]

Sa mère a cherché des feuilles de baobab,

Elle n'a pas trouvé de feuilles de baobab

Auprès des femmes du Mande,

Quand elle demandait des feuilles à une femme.

Celle-ci refusait :

« - Chacune de nous a engendré ».

Elle n'a pas eu de feuilles de baobab,

Quand elle disait à une femme :

« - Mère, votre enfant m'a dit

De mélanger des feuilles de baobab

Pour les lui donner ».

Celle-ci refusait :

« - Va dire à ton paralytique de se lever,

Chacune de nous a engendré ».

Quand elle échoua,

Sa mère est venue :

« - Nare Magan Konate te lèveras-tu enfin ?

- Oui, je n'aurai pas de feuilles de baobab

Nare Magan Konate vas-tu enfin te lever ?

J'ai cherché des feuilles de baobab de n'importe quelle façon.

Je n'ai pas eu de feuilles de baobab, ô Dieu !

Oh ! Nare Magan Konate vas-tu enfin te lever ?

Il a dit :

« - Mère ne t'impatiente pas à la fin ;

Rien ne laisse son temps passer.

Mère,

Va voir Sorijan Kante, l'ancêtre des forgerons Kante,

Pour qu'il me donne un bâton en fer. (Diabaté 1975:36)[666]

On observe que si la recherche des feuilles de baobab sert d'effet déclencheur de l'action narrative, c'est elle qui conduit Sogolon à faire vainement le tour du village. En lieu et place des feuilles de baobab, elle est victime de la moquerie de la part de tout le monde. Au regard de cette humiliation, celle de voir

---

[664] On remarque que Sunjata réclame à sa mère quelque chose qui nécessite qu'elle grimpe à l'arbre.

[665] Les feuilles de baobab composent une sauce gluante. C'est comme si Sunjata exigeait comme seule condition cette sauce pour que sa langue se délie.

[666] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.36.

sa mère être la risée de tout le village, Sunjata tente de la rassurer. C'est suite à cette scène que Sunjata décide de passer à l'action :

> *Tami Bilali a dit*
> *Que je me lèverai*
> *Au mois d'équinoxe, en son dixième jour, au Mande.*
> *Je me lèverai aujourd'hui ». (*Diabaté 1975:37)[667]

On voit que sa marche est étroitement liée à la mise en œuvre des prophéties d'un personnage éclairé nommé Tani Bilali qui, assurément, fait figure de marabout. Là, on peut mentionner que Sogolon est l'artisan du destin de son fils. En résumé le refus des femmes de servir des feuilles de baobab à Sogolon apparaît comme l'élément déclencheur de la marche de Sunjata. En ce qui concerne *le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, cette version ne s'écarte pas de la logique défendue par celle de Djibril Tamsir Niane (1960)[668]. En effet, Sogolon vient demander du *gnougou* à sa coépouse et rivale Fatoumata Bérété qui la couvre de propos offensants dont les traces demeureront ineffaçables pour une femme au cœur meurtri comme elle :

> *Oubliant, pour sa part, la rivalité qui l'opposait depuis toujours à sa coépouse, et comme pour tenter une réconciliation, elle vint trouver Fatoumata et lui dit :*
> *- J'ai cuit du To pour mes enfants. Mais je n'ai pas de feuilles de baobab pour préparer la sauce. Peux-tu m'en donner, si tu en as? […]*(p.137.)
> *Tiens, des feuilles de baobab, et va nourrir ton bon à rien, engraisse-le bien!...*
> *Et elle tendit à Sogolon une calebasse pleine de gnougou. Sa bouche, en même temps, s'était fendue par le rire, un rire mauvais, mauvais et insultant.*
> *Sogolon ne prit pas la calebasse; elle ne répondit pas non plus : il y a des affronts dont la cruauté glace le cœur et paralyse la langue […]* (p.137.)
> *Constatant que sa mère était lasse, Diata, d'un air décidé, soudainement dit :*
> *- Mère, je vais marcher aujourd'hui!* (Camara 1978: 137-138)[669]

[667] Massa Makan Diabaté, op.cit., p. 37.
[668] Djibril Tamsir Niane, op.cit.
[669] Camara Laye, op.cit., p.137-138.

Malgré leur rivalité, Sogolon formule une demande empreinte de respect à sa coépouse Fatoumata Bérété, qui en profite pour accompagner son don de railleries de toutes sortes. En réponse à cette attitude insultante, tout se passe comme si un défi était lancé à Soundiata qui décide alors de se tenir debout pourmarcher. Ainsi, le défi apparaît-il comme le moteur de l'action de marcher. On comprend que la rivalité que génère la polygynie, qui se rallume à chaque occasion, ne baisse jamais en intensité dans le milieu maninka. Pour la version orale de Karamo Adama Diabaté tout comme dans la précédente, c'est en réponse à un affront et / ou à l'humiliation que sa mère essuie de la part de la reine-mère Sassouma Bérété, que Soundjata décide de vaincre sa paralysie conformément aux prédications de son marabout Tanbé Mouctar. L'extrait suivant décrit les circonstances du sursaut du héros paralytique pour recouvrer l'usage de ses pieds d'une manière miraculeuse :

Lon dɔdɔ,
Sogolon nada,
A bada wa sira ɲuku ko dɔ
Sasuma berete bada.
« Nkɔdɔ sasuma!
Ne yɛdɛ ma ɲuku sɔdɔ bi ka tebi
Ka a di i den nu ma.
Sira ɲuku ti i bolo yan?
Sasuma berete ka sira ɲuku ta
Ka di magan sunjata ɛɛɛ sunjata ba sogolon ma
Ko « ne ma lon e nɔ min kɛ ala la.
Ne den kɛ ma san saba sɔdɔ
Oni tɔgɔma.
E den kɛ san kɔnɔdɔ le ndi,
Ne ma lon e nɔ min kɛ ala la.
Wa ni tobi.
Ka da lu ma
O kuma gan na sogolon na
A nada ka lɔgɔ bɔ ta la,
Lɔgɔ ta ma ta,
Ka a den kɛ gosi.

Un jour,

Sogolon vint.
Elle vint chercher des feuilles de baobab,
Chez Sassouma Bérété.
« Grande sœur Sassouma!
Moi-même je n'ai pas aujourd'hui de feuille de baobab à préparer,
Pour tes enfants.
N'as-tu pas de feuille de baobab ici? »
Sassouma prit des feuilles de baobab
Qu'elle remit à Magan Soundjata èèè [disons] à Sogolon la mère de Soundjata
En ajoutant : « Je ne sais pas ce que toi tu as fait à Allah?
Moi, mon garçon n'a pas fait trois ans,
Il a marché.
Ton fils a maintenant neuf ans,
Je ne sais pas ce que toi tu as fait à Allah ».
Va préparer ces feuilles de baobab.
Pour les donner.»
Cette parole fit mal à Sogolon.
Elle vint tirer le bois au feu,
Le bois en feu,
Et frappa son garçon.

Ici, l'action commence par la requête de *gnougou* auprès de Sassouma Bérérté. Pour créer une ambiance favorable à la quête, Sogolon prétexte que c'est pour préparer la sauce pour les enfants de Sassouma qui sont issus du même père que son fils. Malgré cette mise en avant du double côté maternel (Sassouma) et fraternel (DakaranTouman), la reine-mère ne manque pas de s'apitoyer du sort lamentable que Dieu réserve à Soundjata en le frappant de paralysie perçue comme une punition de Sogolon. Mais en touchant à l'infirmité de Soundjata, Sassouma s'attaque à une question sensible qui va déclencher le processus irréversible de la marche de celui qui a été longtemps considéré comme le perclus du Manden. Mais là encore, transparaît la parole prophétique du marabout comme cela se passe dans la version de Massa Makan Diabaté (1975).

Pour le Maninka, l'enchaînement et le développement des divers événements concourent tous à montrer que la marche de Soundjata était une œuvre de Dieu, laquelle était déjà projetée et n'attendait que son heure pour

s'accomplir. Ainsi, le Maninka s'autorise à penser qu'on peut souvent travailler dans le sens de l'accomplissement du destin de quelqu'un sans même s'en apercevoir. Sassouma est le personnage qui contribue, par son comportement indigeste à déclencher le processus qui va concourir à libérer le héros de son infirmité. Ses invectives ont de ce point de vue permis au héros de demander un peu plus à ses nerfs pour pouvoir marcher.

Les différentes réécritures des performances orales ne semblent pas évoluer de la même manière. Si Sassouma est à la base du déclenchement de la marche du héros Djibril Tamsir Niane (1960), Camara Laye (1978), Karamo Adama Diabaté), c'est plutôt l'ensemble des femmes du Manden qui est mis en cause dans la version de Massa Makan Diabaté (1975). La longue période de paralysie est couronnée par une scène poignante dont le caractère exceptionnel provoque une rare mobilisation tant les médisances avaient conclu à la vie d'un prince perclus et condamné par sa paralysie à ne plus jamais songer au trône.

9.1.2. De l'objet/auxiliaire aux premiers pas de Soundjata

La version de Djibril Tamsir Niane fait état de l'utilisation d'une barre de fer fabriquée par les forgerons comme appui à Soundjata dans ses premiers efforts pour se tenir débout. L'extrait suivant présente la mise en scène du spectacle:

> *Les apprentis forgerons étaient encore là ; Sogolon était sortie, tout le monde regardait Mari-Djata; il rampa à quatre pattes et s'approcha de la barre de fer. Prenant appui sur ses genoux et sur une main, de l'autre il souleva sans effort la barre de fer et la dressa verticalement ; il n'était plus que sur ses genoux, il tenait la barre de ses deux mains. Un silence de mort avait saisi l'assistance. Sogolon-Djata ferma les yeux, il se cramponna, les muscles de ses bras se tendirent, d'un coup sec il s'arc-bouta et ses genoux se détachèrent de terre ; Sogolon Kedjou était tous yeux, elle regardait les jambes de son fils qui tremblaient comme sous une secousse électrique. Djata transpirait et la sueur coulait de son front. Dans un grand effort il se*

détendit et d'un coup il fut sur ses deux jambes, mais la grande barre de fer était tordue et avait pris la forme d'un arc. (Niane1960 : 45)[670]

La scène décrit l'événement inédit au cours duquel Soundjata soulève sans effort la barre de fer qui avait pourtant été transportée par plusieurs apprentis du maître forgeron. Elle décrit également l'émotion vive suscitée par la détente des jambes engourdies de Soundjata et la transformation de la barre de fer en un arc sous le poids de sa force physique. Cette action hyperbolique traduit l'effet de la force indescriptible, et le caractère peu ordinaire de la marche dont l'apothéose se trouve exprimé dans le chant à l'arc que déclame le griot: Balla Fasséké.

L'aigle et l'épervier de Massa Makan Diabaté avance d'autres hypothèses. En effet, après que la barre de fer se soit pliée sans que Soundjata ne parvienne à marcher, celui-ci sollicite un bâton de *sunsun*[671] sur lequel sa mère devait prêter serment préalablement. L'extrait suivant retrace la cérémonie:

Sa mère est allée couper un jonba noir.
Elle l'a ajusté à la hauteur de son sein.
Elle s'est arrêtée :
«- Si j'ai supporté le mariage,
Les souffrances du mauvais mariage.
Si j'ai supporté la misère,
La misère du mauvais mariage,
Si moi, Sugulun Kutuma
Je suis menteuse.
Si je suis infidèle.
Si j'ai jeté un sort à une coépouse,
Si je suis menteuse,
Si j'ai pris le bien d'autrui.
Si j'ai fait pleurer l'enfant d'autrui,
Si je suis paresseuse,
Si je suis menteuse
Alors si je donne le bâton à mon fils.
Que Nare Magan Konate ne se lève pas.
Mais au contraire, ah !

[670] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.45.
[671] Le bois de corossol.

Demain est à Magan Sunjata,

Après-demain est à lui.

C'est lui qui mangera le tribut et la capitation au Mande,

Pour gouverner les griots.

J'ai supporté le mariage,

La souffrance du mauvais mariage.

J'ai supporté la misère,

La misère du mauvais mariage.

Je n'ai pas perdu confiance en Dieu.

Je n'ai pas violé les interdits de mon mari dans la nuit.

Je n'ai pas violé les interdits de mon mari le jour,

Sunjata est homme de demain,

Sunjata est homme d'après-demain ;

C'est lui qui gouvernera les griots.

Pour surpasser les frères ennemis.

Pour manger le tribut et la capitation.

Si je donne ce bâton de sunsun à mon fils.

Que Nare Magan Konte se lève ».

Elle lui a donné ce bâton.

Sunjata s'est appuyé sur le bâton longuement,

Pour se lever et se tenir droit.

Suba [672] *s'est levé tout de bon.*

Seku,

Nare Magan Konate, il s'est levé.

Les os de ses pieds tremblaient.

Sa mère s'est roulée par terre,

Pour masser ses pieds,

Pour masser ses deux pieds.

Sa mère s'est roulée par terre :

«- Le bonheur est là, le bonheur !

Le bonheur est là aujourd'hui, le bonheur ô ma mère !

Les femmes se sont précipitées pour venir à elle.

[672] Anticipation sur le récit. C'est vers la fin de sa vie, le culte de la personnalité aidant que Sunjata est appelé Suba et Suba mina Suba (le sorcier qui arrête les autres sorciers en déjouant leurs secrets).

« - Le bonheur est là aujourd'hui O !
Le bonheur, le bonheur est là aujourd'hui O !
Le bonheur ô ma mère » (Diabaté 1978: 38-39)[673]

Conformément aux recommandations du héros, sa mère prête serment sur le bâton de *jonba noir* (le noir symbolisant la force chez le Maninka). La déclamation du serment, qui est bâtie autour de certaines valeurs dont notamment : le respect du mariage, la droiture, la générosité, la bonté et la défense du bon travail, est associée à la formulation des vœux de Sogolon. La scène s'achève sur la joie exprimée par la mère qui entonne un chant en son honneur. Cette invocation élogieuse magnifie la force de la parole performative du serment. Au Manden, seules les femmes d'une certaine probité morale peuvent s'autoriser de tenir des propos qui font l'objet de serment.

Dans *le Maître de la Parole* de Camara Laye, en prélude à la marche, Soundiata envoie son frère cadet Nan Boukari quérir Balla Fassali qu'il dépêcha auprès du forgeron Farakourou en vue de la fabrication d'une canne, la plus lourde possible comme cela ressort dans l'extrait suivant :

Les hommes qui avaient transporté la barre de fer creusèrent un trou devant la case de Sogolon et la plantèrent solidement. Les nombreuses personnes qui avaient vu Balla Fassali suivi de six ouvriers lourdement chargés étaient venues, par curiosité, s'accouder au mur du palais royal […]
Diata baissa la tête comme pour examiner ses pieds qui traînaient encore à terre. Quand il la releva, Il ne vit plus que la barre devant lui. L'instant d'après, ses muscles se tendirent, ses biceps se gonflèrent. Maintenant, embrassant la barre, il se hissait hardiment, la tête complètement rejetée en arrière, et les yeux mi-clos afin que sa vue ne s'obstruât par la sueur qui inondait son corps. Le sourire esquissé sur ses lèvres un moment plus tôt s'était complètement effacé.
Quand il jugea qu'il avait grimpé assez haut, ses genoux, que pour la première fois il tentait de redresser en s'arc-boutant, tremblèrent frénétiquement, tel l'harmattan fouettant la moisson. Soudain, dans un ultime effort, il parvint, insensiblement, à se détendre complètement;

[673] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.38-39.

puis, lâchant brusquement la barre, il se retrouva planté sur les jambes!... Mais la grosse barre était tordue et avait pris la forme d'un arc.

(Camara 1978: 141-143)[674]

Comme cela se passe dans la version précédente, on voit que plusieurs personnes ont transporté la barre de fer qui a servi d'appui à Soundjata dans sa marche. A la fin du processus de redressement de ses nerfs, la barre s'est pliée pour prendre la forme d'un arc. Cela laisse supposer que son porteur sera un chasseur et / ou un guerrier émérite. Déjà, la composition de l'hymne à l'arc par Balla Fassali participe de la construction de ce corps qui en aura droit. En désespoir de cause dans la version orale de Karamo Adama Diabaté, c'est Soundjata en personne qui livre à sa mère la solution ultime de sa marche. Cette solution consiste à apporter dix bâtons de *sunsun* qui doivent servir d'appui. L'extrait suivant retrace cette cérémonie de la manière suivante :

A ba wada,
Ka wa i masɛn dabakala sunsun gbeleke tan na
Ka na di.
A ko o minda a nunma kudu bolo la.
Ka gbeleke tan nadɛ ka sidi ka minda
A nuuma kudu bolo la.
Ka a ba i mabɔla a la
A ko « nna i ma don kɛ
Kotɛ bada la a tigi la.
Unə mɛzon nɛ jamɛ plu viɛyə kə sɛ fondasion.
I ma don »
Ka bolo bɛdɛ la a na kamakun kan.
Ka geleke tan minda a nunmakudun bolo dɔ
Ka wili ki lɔ.
A wili ki lɔ.
A di kelen …seɲa kelen kɛ
Ka fila kɛ.
Ka geleke tan bila.
A di kelen kɛ,

[674] Camara Laye, op.cit., p.141-143.

Ka fila kɛ,

Ka a na kamakun bila.

Ka i lɔ.

A ba ko"ko nabada wiliko tala fɔ a tagama ko».

Dikonba ye wala,

Ciki cankan

Ciki cankan

Ciki cankan

A wa la.

Sa mère s'en alla.

Elle jura selon les prescriptions sur dix bois de « sunsun ».

Et revint.

Soundjata les prit dans sa main gauche,

Il les rassembla, les attacha et les prit,

Dans sa main gauche.

Sa mère voulut s'éloigner de lui,

Mais il l'appela: « mère approches-toi là!

Aucune chose ne doit surprendre son propriétaire.

Une maison n'est jamais plus vieille que ses fondations.

Approches-toi »

Il posa sa main droite sur l'épaule de sa mère.

Prit les dix bâtons dans sa main gauche,

Il se redressa.

Lorsqu'il se leva,

Il fit un pas,

Il fit deux,

Puis lâcha les dix bois.

Il fit un,

Il fit deux,

Puis lâcha l'épaule de sa mère

Et se planta.

Sa mère dit que c'est marcher qui importe plus pour le paralytique que se lever.

L'aigle marcha

« Tchiki! Tchankan!

Tchiki! Tchankan!

Tchiki! Tchankan! »

Il partit.

La marche est une épreuve tout aussi difficile pour le héros que la longue période d'infirmité. Lorsque les barres de fer apportées par NouFaïri furent incapables de l'aider à se tenir debout, sur recommandations de Soundjata lui-même, Sogolon chercha dix bâtons de *Sunsun* qu'elle lui remit. Mais auparavant, elle fit un serment qui repose sur la fidélité, la droiture et la générosité envers autrui afin que son fils puisse faire usage de ses jambes car «*il faut prier sans cesse et demander l'assistance suprême à chaque occasion*» (Amadou Hampaté Ba 1965: 10)[675]. L'énoncé des prières et des invocations se situe dans des cadres les plus variés. Miraculeusement, c'est en s'appuyant sur le bâton et sur l'épaule de sa mère que Soundjata se tient debout et commence à marcher. Mais les mots d'encouragements qui accompagnent sa démarche de canard (dandinant de gauche à droite), l'incitent à faire mieux.

Lorsque de petits bâtons réussissent là où les barres de fer se sont ployées, on peut se permettre de faire un clin d'œil sur le miracle et / ou le mystère qui emplit la vie du héros épique. En tant que genre de spectacle bien connu au Manden, le miracle qui entoure la vie de ce personnage épique participe de la valeur esthétique de la performance orale. Généralement, il se produit à la suite d'un serment et est l'œuvre des femmes en situation de détresse qui demandent l'aide de Dieu. Pour ce faire, ces femmes doivent jurer sur leur pureté, leur fidélité conjugale et l'humanisme qui les caractérise. Lorsque les prières issues de ce serment sur l'honneur sont exhaussées, les personnes s'entourent de respect et surtout de grande considération dans la communauté. C'est en cela qu'on peut affirmer que l'épopée est une œuvre littéraire qui met en scène les valeurs de la communauté, valeurs autour desquelles se construit l'entente.

Cette scène recoupe celle contenue dans la version de Massa Makan Diabaté (1975)[676] mais à la seule différence que Soundjata s'appuie ici sur l'épaule de sa mère. Cette dernière action dénote la place de la mère dans la construction du corps du héros mandingue. Contrairement aux deux autres versions De Djibril Tamsir Niane (1960)[677], Camara Laye (1978) on n'évoque pas d'arc. Après la

[675] Amadou Hampaté Ba, op.cit., p.10.
[676] Massa Makan Diabaté, op.cit.
[677] Djibril Tamsir Niane, op.cit.

marche, l'acte du déracinement du baobab par le héros apparaît ainsi comme un événement qui crée une vive émotion chez les lecteurs et chez l'auditoire des griot-orateurs. Toutefois, la mise en scène de ce tableau ne semble pas faire l'unanimité dans les variantes de l'épopée mandingue.

9.1.3. Le déracinement du baobab dans l'épopée mandingue

L'extrait suivant décrit la scène du déracinement du baobab dans Djibril Tamsir Niane (1960) :

> *Derrière Niani il y avait un jeune baobab ; c'est là que les enfants de la ville venaient cueillir des feuilles pour leur mère. D'un tour de bras, le fils de Sogolon arracha l'arbre et le mit sur ses épaules et s'en retourna auprès de sa mère. Il jeta l'arbre devant la case et dit :*
> *- Mère, voici des feuilles de baobab pour toi. Désormais c'est devant ta case que les femmes de Niani viendront s'approvisionner*. (Niane 1960: 38)[678]

Dans l'extrait précédent Soundjata déracine un jeune baobab qu'il dépose devant la case de sa mère. Par cet acte, il entend mettre fin à la cueillette des feuilles de baobab pour les seules mères dont les enfants sont physiquement valides. Cette scène poignante correspond aussi à une autre manière de traiter la méchanceté dont les femmes sont coupables. *L'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté révèle autre chose. Cette version aborde la scène par la description de la violence qui s'y déroule en ces termes:

> *Il est venu trouver des incirconcis cueillant des feuilles.*
> *Il a secoué le baobab.*
> *L'un s'est cassé le pied.*
> *Il a secoué le baobab.*
> *L'un s'est cassé le bras.*
> *Il a arraché le baobab,*
> *Un grand pied de baobab,*

[678] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.38.

Pour se diriger vers la maison de son père. (Diabaté: 42-43)[679]

En clair, la scène a enregistré des dommages collatéraux au moment du déracinement du baobab, qui sont le signe de vengeance contre les femmes du Manden ayant refusé les feuilles de baobab à Sogolon. Soundjata est traversée par l'exercice d'une vengeance démesurée qui le caractérise. Cette figure de la démesure a fait l'objet d'analyse de François Suard (2004)[680]. On observe le développement d'une attitude quelque peu singulière qui semble résulter de l'attachement profond du héros à sa mère. *Le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, décrit l'enchaînement des actions de la manière suivante:

> *Parvenu au pied de l'arbre, il leva le regard et fixa sa cime. Il y avait le fruit! Mais n'était-il pas extraordinaire, n'était-il pas miraculeux que ce jour-là, le fruit du baobab fût visible?... Il ne l'était pas toujours, il ne faisait pas chaque jour son apparition, mais aujourd'hui que Diata avait marché, il était nettement visible! Pour le fils de Sogolon, son apparition ne surprenait pas. Le mystérieux fruit n'était-il pas à la cime du baobab pour lui, rien que pour lui, ne l'attendait-il pas depuis longtemps, depuis toujours? Et le bras droit de Diata, devenu énorme, s'allongea comme une perche, au bout de cette perche, la main largement ouverte se referma sur le fruit et le cueillit. Aussitôt cette main cassa la noix et, d'un trait, il avala la pulpe! Lorsqu'il eut abaissé le regard et descendu le bras le long de son corps, le fils de Sogolon vit le baobab solidement planté devant lui. D'un tour de bras il l'arracha, le porta sur les épaules, et se dirigea, suivi de la foule, vers la case de sa mère.* (Camara 1978: 85-86)[681]

A la différence des autres versions de l'épopée mandingue, on s'aperçoit qu'avant tout, la première précaution prise par Soundjata a consisté à s'emparer du fruit qui se trouve à la cime de l'arbre. A travers ce fruit, le baobab symbolise la réalisation de la personnalité du héros à qui il apporte la force nécessaire pour déraciner l'arbre. Désormais, Sogolon a le monopole des feuilles de baobab. A travers cet acte se profile l'expression de la pensée parallèle dans la mesure où, en

[679] Massa Makan Diabaté, op.cit., p. 42-43.
[680] François Suard « Transgression et démesure » in *figures du pouvoir et figures du roi dans l'épopée médiévale européenne et l'épopée africaine*, actes du colloque de Juin 2004, Danielle Buschinger (éds), Amiens, Presses du Centre d'Etudes médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne (Médiévales 33)2004, p.39-48.
[681] Camara Laye, op.cit., p.85-86.

s'emparant du fruit perché à la cime, le héros contrôle symboliquement la couronne et que conjointement il terrasse le pouvoir de son demi-frère. Contrairement aux versions précédentes, Karamo Adama Diabaté évoque en lieu et place une pépinière de baobab dans sa performance :

Sogolon den wada sira ju kɔ dɔ
A wada sira sɛn ne bɔ
[…]
A ka sira sɛn ne bɔ
Sira sɛn.
A kɛ ka sira sɛn bɔ
A ka wole min na a bolo la
Ka na denka sen a ba da la
Ka ji kɛ o la.
Ko « i ɲa sira sɛn ni na
Ni be kɛ sira ju di. (p.129)

L'enfant de Sogolon alla sous le fromager,
Il y arracha une pépinière de baobab.

[…]
Il arracha une pépinière de baobab.
Pépinière de baobab!
Lorsqu'il arracha la pépinière de baobab,
Il la prit dans sa main,
Il creusa un trou devant la porte de sa mère,
Il l'y planta et l'arrosa.
Soundjata dit « tu vois cette pépinière de baobab,
Elle sera un baobab.

Ainsi, la marche de Soundjata trouve son achèvement dans l'acte de déracinement d'une pépinière de baobab qu'il planta devant la case maternelle. Ce qui préfigure en même temps le monopole du pouvoir. Dans ce cas, la variabilité dans la textualisation du récit introduit plusieurs écarts entre les différentes versions. En effet, alors que Djibril Tamsir Niane (1960) et Karamo Adama Diabaté évoquent le déracinement d'un jeune baobab (une pépinière pour le

second), Massa Makan Diabaté et Camara Laye (1978) mettent en avant celui d'un baobab entier et bien planté au sol.

9.2 Le traitement de l'exil du héros dans l'épopée mandingue

A un moment donné de son règne, Dankaran Touman contraint son demi-frère à l'exil avec les siens. Cette étape est différemment traitée dans les réécritures du récit oral qui ne présentent pas toujours en commun un certain nombre de points que nous allons développer maintenant. Dans la version textualisée par Djibril Tamsir Niane, un acte humaniste est à la base du départ de Soundjata en exil. En effet, ce dernier accepte l'exil pour protéger son demi-frère qui est vulnérable aux pouvoirs maléfiques des sorciers: « *Manding Bory et Soundjata étaient de véritables amis et c'est pour sauver son frère que Djata accepta l'exil* » (Niane 1960 : 45)[682]

On comprend que le sentiment de fraternité a prévalu dans la prise de décision de s'exiler. Ce qui apparaît comme une cause noble. Dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté, l'extrait suivant présente le divorce entre Soundjata et Dankaran Touma comme la cause de l'exil :

Prends la queue de ton bubale !
Que ta mère s'en aille !
Que ton petit frère Mande Bugari s'en aille !
Que ton unique petite sœur Sugulun Kulunkan s'en aille !
Allez chercher un endroit pour mourir,
Que je ne vous vois plus sur le sol du Mande ! » (Diabaté 1975: 46)[683]

A la lecture de cet extrait, on s'aperçoit que Dankaran Touma, usant d'un ton impératif, contraint Soundjata à de quitter le Manden. Cette attitude qui traduit

[682] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.45.
[683] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.46.

la manifestation de la rivalité survient lorsque le *fadenya* atteint son paroxysme avec la brutalité qui accompagne les comportements des protagonistes. De cette manière, tout se passe comme si Dankaran Touma avait épousé la même haine que sa mère contre Soundjata et les autres. La menace est assortie d'interdiction de séjour sur le sol du Manden. C'est une sentence grave que prononce le roi dont l'effet est acté immédiatement. Dans l'extrait suivant, Camara Laye introduit le motif de l'exil du héros mandingue :

> *Un jour cependant, alors qu'il se trouvait en brousse, Mansa Dankaran Touman avait envoyé Balla Fassali à Sosso; il l'avait nommé ambassadeur auprès du puissant roi Soumaoro.[…]*
> *Nous partons loin d'ici, puisque tu ne veux pas nous voir auprès de toi, mais tôt ou tard, nous reviendrons!*(Camara 1978: 90)[684]

En nommant Balla Fassali comme Ambassadeur auprès de Soso, Soundjata est du même coup contraint de partir en exil. Toutefois, on relève un avertissement qui se résume à la projection du retour. Cela entre en échos avec l'adage qui préconise «qu'il faut reculer pour mieux sauter». Les Maninka ont coutume d'affirmer « S*igi tɛna komi ba na mănden tagama le o ba na* », expression qui signifie « ce que s'asseoir ne peut guère résoudre, c'est marcher qui le règle au Manden ». En d'autres termes, il faut fuir l'ennemi pour mieux disposer de lui. Dans la performance de Karamo Adama Diabaté, la rupture entre Dankara Touman et Soundjata est totale et violente comme nous le montre l'extrait suivant :

> *« Nɲafɛ le i yi ko ta kabɔ Manden yan.*
> *I dɔgɔ kɛ Manden Bukari ya ko ta*
> *Ali i la sigi sogo ya ko ta.*
> *Ni i kɛda wala i ni i ba ye wa ».*
>
> « Je veux que tu retires ta queue du Manden.
> Ton petit frère Manden Boukari retire sa queue.
> Ta viande de buffle retire sa queue
> Si tu dois partir, vas avec ta mère ».

[684] Camara Laye, op.cit., p.90.

Sans aucune explication, Soundjata est sommé de quitter le Manden avec les siens et avec la viande de buffle qu'il a l'habitude de lui offrir (Dankaran Touman). Soundjata et son frère sont comparés à des animaux puisqu'on les identifie par la queue. Au Manden, l'utilisation de la queue qui est un signe d'animalité pour désigner des humains s'inscrit dans le registre de l'outrage. Ainsi qu'on le voit, Soundjata et les siens sont-ils renvoyés et littéralement chassés du Manden: leur patrie. Si dans les versions de Camara Laye (1978), et de Djibril Tamsir Niane (1960), des signes et des raisons de protection contraignent Soundjata de partir avec les siens, dans la version orale de Karamo Adama et chez Massa Makan Diabaté (1975), c'est à la suite d''une violence verbale de la part de Dankaran Touma à l'adresse de Soundjata que l'exil est décidé.

Ainsi s'ouvre pour le héros une période d'errance. Dans son parcours d'exilé, Soundjata et les siens foulent le sol de nombreux territoires. Dans Djibril Tamsir Niane (1960), l'extrait suivant retrace quelques étapes de cette errance :

> *Partis de Niani, Sogolon et ses enfants s'étaient arrêtés à Djedeba chez le roi Mansa Konkon le grand sorcier ; […]*
> *De nouveau Sogolon et ses enfants prirent la route de l'exil. Ils s'éloignèrent du fleuve et se dirigèrent vers l'ouest, ils allaient demander l'hospitalité au roi de Tabon, dans le pays qu'on appelle aujourd'hui Fouta Djallon; cette région était alors habitée par les Kamara forgerons et les Djallonkés. Tabon était une ville imprenable retranchée derrière les montagnes.*
> (Niane 1960 : 48-59)[685]

On peut repérer Djédeba comme étant la première terre d'accueil de Soundjata qui passe quelque temps chez le roi de Tabon au Fouta Djalon. Il existe une tentative de replacer l'histoire dans sa topographie. Par rapport à la version de Niane, celle de Massa Makan Diabaté (1975: 50-51)[686]énumère quelques lieux d'exil :

> *Il est allé se confier*
> *A l'ancêtre des Kamisogo de Kirina,*

[685] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.48-59.
[686] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.50-51.

Tala Mansa Konkon. […]
Il est allé se confier à l'ancêtre des Konate de Barentan,
Soma Jobi […]
Il est parti de là,
Pour aller se confier à l'ancêtre des Magasuba,
Kolon Mansa Turenba,
Entre le Mande et Tumbuctu. […]
Sunjata a pris son arc ».
ll est allé se confier à l'ancêtre des Magasuba,
Kolon Mansa Turenba. […]
Il s'est enfoncé dans la brousse ;
Il est venu trouver neuf sorcières
Dans la même brousse. […]
Nare Magan Konate s'est mis en route.
I1 est allé se confier à l'ancêtre des Tunkara,
Mema Farin Tunkara, à Mema. […]

On relève que Soundjata a connu successivement l'exil dans les lieux suivants: Krina, le royaume de Mansa Djobi, le territoire de l'ancêtre des Magassouba, et Méma chez le roi Tounkara. Or ce sont les rois de ces territoires qui vont s'organiser autour de la charte de *Kouroukan Fouga* en vue de soutenir et réaliser l'unité mandingue. Sans doute peut-on observer que la représentation des lieux d'exil chez Djibril Tamsir Niane (1960) est très proche de celle dans *Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye (1978). L'extrait suivant précise :

Après deux journées de marche, à la nuit tombée, ils parvinrent, exténués, à Badou Djéliba. […](1978:161)[687]
Sadi So-oro, qui était déjà très vieux, saisi par crainte de voir son royaume envahi et anéanti par l'armée de Soumaoro, remit rapidement Sogolon et ses enfants en route pour N'Goumbou, la capitale de Wahadou (ancien Ghana); il les recommanda chaleureusement à Soumaba Cissé, roi de ce pays! (1978:170)[688]

[687] Camara Laye, op.cit., p.161.
[688] Camara Laye, ibid., p.170.

La délégation des exilés fait une première escale à Badou Djédiba avant de poursuivre la marche jusqu'à Méma. A la différence des auteurs précédents, la version orale brosse l'étape de l'exil d'une autre manière :

Sinbo seda Sɔbɛ.
Kwa ka karifa
Kamisɔkɔlu Bemba Tani Mansa tɔgɔ ma na. […]
A bɔda yen ne,
Ka wa Nagabori Bugu, […]
O bɔda yen ne
Ka wa Soma Jigi sɔdɔ,
Konatɛlu Bemba.
Soma Jigi.[…]
A bɔda yen ne,
Kwa Tonbuktu wula dɔ.
Magasubalu Bemba kɛ bada, […]
Sunjata bɔ Manden,
ɲanimabori dya lolu.
Tan,
Soma Jigi bada,
Su muso kɔnɔdɔ bada,
Tonbuktu wula dɔ,
Ani Mɛma.

Sinbo arriva à Sobè.
Il se confia,
À l'ancêtre des Kamisoko l'homonyme du roi de Tanni Mansa […].

Il quitta
Et se retrouva à Nagabori Bougou [...].
Il partit de là-bas
Et arriva chez Soma Djigui.
L'ancêtre des Konatè.
Soma Djigui […].
Il partit de là-bas.

Alla dans la brousse de Tombouctou.
Chez l'ancêtre des Magassouba […].
Soundjata qui partit du Manden.
Connut cinq lieux d'exil.
Tan
Chez Soma Djigui
Chez les neuf sorcières
Dans la brousse de Tombouctou
Et à Mema.

Il apparaît qu'après son départ du Manden, Soundjta fit la connaissance de Sobè, Nagaboridougou, le royaume de Soma Djigui, la brousse de Tombouctou et enfin Méma. Au cours de cette pérégrination, Soundjata et sa suite furent l'objet d'une perpétuelle persécution. En effet, Dankaran Touma, qui voulait l'anéantir ou le réduire au silence, n'a pas lésiné sur les moyens pour assouvir et / ou pour réaliser le dessein qu'il s'est fixé. L'acharnement contre Soundjata dévoile la nature du pouvoir et les prémisses des complots d'assassinats qui avaient cours dans les cours royales. L'exil est ainsi l'occasion pour Soundjata de compléter sa formation de guerrier auprès du roi Tounkara de Mema. Pendant ce temps, Soumaoro annexe le Manden et y règne en maître absolu.

9.3 Le pouvoir infernal de Soumaoro dans l'épopée mandingue

L'extrait qui suit témoigne du climat de soumission qui régnait après l'annexion du Manden par le roi Soso: « *[…] effrayé, le fils de Sassouma fit aussitôt sa soumission et même il envoya au roi de Sosso sa sœur Nana Triban »*. (Niane 1960: 63). Confronté à la puissance de l'armée de Soumaoro, le roi du Manden Dankarantouman capitule. Mieux pour bénéficier de certaines faveurs et entrer dans les bonnes grâces du souverain de Soso, ce dernier lui envoie sa sœur Nana Triban. Sous le nouveau manteau de cette relation matrimoniale, le Maninka compte jouir des privilèges de l'alliance que lui créent ses nouvelles relations

sociales. Donc Nana Triban apparaît comme le gage de la paix et de la protection du pouvoir mandingue. Contrairement à Djibril Tamsir Niane (1960), dans *L'aigle et l'épervier*, c'est Dankaratouman qui mandate le griot pour accompagner sa fille en guise de cadeau offert à Soumaoro:

> *Dankaran Tuman m'a donné sa fille.*
> *Pour que je vienne te la donner ;*
> *Afin que tu ailles tuer Magan Sunjata à Mema* (Diabaté 1975 : 58)[689]

On observe dans cet extrait que par le biais de sa fille, Dankantouma projette atteindre deux objectifs : sa protection en tant que beau-père du roi-sorcier et la mise à mort de son frère rival Soundjata. Pour cette dernière action, Dankarantouman mise sur la force de la corruption par le corps de la femme qui semble être prisée par Soumaoro. Dans la version de *Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, la représentation du règne de Soumaoro est relativement plus proche de celle de Djibril Tamsir Niane (1960), qui avance que pour se protéger des foudres du pouvoir Soso, Dankarantouman donne sa petite sœur en mariage à Soumaoro. « *Le nouveau roi du Mandén, Dankaran Touman, effrayé et fortement intrigué devant l'hégémonie naissante, se hâta de donner en mariage sa petite sœur Nâna Triban au souverain de Sosso* ». (Camara 1978: 105)[690]

Ainsi, tout porte à penser que la consolidation du pouvoir de Dankarantouma est liée à la «cession» de sa sœur à Soumaoro dont l'appétit sexuel est mis en avant. Les porteurs de pouvoirs ont souvent recours àl'utilisation des femmes en vue d'atténuer le danger que représentent certaines situations complexes. Même si la performance orale de Karamo Adama Diabaté n'en parle explicitement, elle précise cependant que Soumaoro a détruit neuf fois le Manden au moment de son règne. Cette action nocive du tyran permet de représenter dans l'imaginaire de l'auditoire l'ampleur des tords liés à son règne.

De ce qui précède, on peut retenir que le règne de Soumaoro a été durement ressenti par le peuple maninka. Si dans les réécritures de l'épopée mandingue de de Djibril Tamsir Niane (1960) et de Camara Laye(1978), Dankarantouman a utilisé sa petite sœur (en lui donnant en mariage à Soumaoro) pour établir

[689] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.58.
[690] Camara Laye, op.cit., p.105.

l'alliance en vue de protéger son pouvoir, Massa Makan Diabaté (1975) évoque plutôt le mariage de la fille du roi du Manden. Mais quelque soit le degré de variabilité de ce détail du récit, l'essentiel est de comprendre que l'objectif visé dans ce nouveau lien était double : Dankarantouman entendait se protéger et engager en même temps son gendre contre Soundjata. A la différence des versions précédentes, celle de Karamo Adama Diabaté ignore cette histoire de mariage contre-nature. Toutefois, malgré toutes ces tentatives de rapprochement, le roi du Manden est resté dans le viseur de Soumaoro qui le soupçonne d'un double jeu.

9.4 La variabilité dans l'exposé de la fuite de Dankaran Touma

Dankaran Touma attaque Soumaoro qui est affaibli par la désertion de son neveu Fakoli. Mais la réplique de Soso fut telle qu'il abandonna le champ de guerre pour s'enfuir, laissant son territoire à la merci de l'ennemi:

> *[…] Dankaran Touman, le roi du Manding, mobilisa aussitôt et marcha pour se joindre à Fakoli ; mais Soumaoro, laissant de côté son neveu, fondit sur Dankaran Touman qui abandonna la lutte et s'enfuit vers le pays de la Kola et dans ces régions forestières il fonda la ville de Kissidougou.*
> (Niane 1960: 69)[691]

Il apparaît alors qu'en dépit de la représentation de l'image du bon allié, Dakarantouman s'activait contre le pouvoir Soso et n'attendait que l'ouverture d'une brèche pour s'y engouffrer. La fuite du roi du Manden et son établissement à Kissidougou expliquent l'échec de son plan de déstabilisation du Soso. Cet exil semble entrer en écho avec celui que connaît Soundjata naguère dans son exil pour échapper à la dictature aveugle de Soumaoro. Or le Maninka préfère la mort à la honte. L'exil est le signal qui symbolise sa mort dans la communauté. A cause de ce renoncement, Dankaran Touma ne mérite pas la louange qu'on dédie aux

[691] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.69.

preux. Abordant l'épisode de la fuite, Massa Makan Diabaté systématise la hargne de Soumaoro contre le roi du Manden:

Il a levé une armée
Pour marcher sur les gens du Mande.
Il a cassé le Mande.
II a chassé Dankaran Tuman ;
Jusqu'à une forêt épaisse
Où il n'y avait que de l'eau.
Il l'a chassé jusqu'à Dinkise. (Diabaté 1975: 60)[692]

On voit que la conquête du Manden par Soumaoro s'est déroulée dans la violence. Confronté à la force de frappe de l'armée adverse, Dankaran Tuman prend la fuite jusqu'à Dinkise en région forestière. Dans *le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, la faiblesse de Dankaran Touman est dépeinte de la manière suivante :

Dankaran Touman, le roi fantôme, pour sa part, en profita pour se porter sur la scène de la guerre. Mais il fut tout de suite harcelé à tel point par l'armée de Sosso, qu'il dut s'enfuir avec les siens dans la forêt. Ce faisant, il rejoignit une des branches de sa famille installée là depuis le soleil de son arrière-grand-père Mansa Bêlé branche qui avait alors appelé cette région « Faramaya ». Dankaran Touman y adjoignit le nom de Kissidougou pays du salut! Zone forestière qui, désormais, devait porter le double nom de : « Faramaya-Kissi ». (Camara1978: 112)[693]

La couardise du roi du Manden est largement déclinée dans la mesure où Dakarantouma répond à l'assaut du roi Soso par la fuite, en abandonnant sa patrie, pour rejoindre une partie de la famille élargie anciennement installée sur un autre territoire. A partir de cette révélation, on s'aperçoit que la présence mandingue en forêt est antérieure à l'arrivée de Dankaratouman. Dans la version orale de Karamo Adama Diabaté, on apprend que Dankarantouma a préféré prendre le large pour se réfugier en forêt en vue de sauver sa tête :

[692] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.60.
[693] Camara Laye, op.cit., p.12.

Il quitta le Manden,
Et se refugia à Kissidougou.

La fuite atteste que Dankaran Touman n'a pas l'épaisseur du chef Maninka qui en de pareilles circonstances s'assigne à la mort au lieu d'être la risée de tout le monde. Au Manden, un adage courant dit que « *saya ka fisa maolya di* », ce qui signifie en français «mieux vaut la mort que la honte».Plus largement, on s'aperçoit que toutes les versions traitent de la fuite de Dakaran Touman avec des proportions personnalisées. En effet Djibril Tamsir Niane (1960), et Camara (1978) énoncent que Dakaran Touman a payé sa traîtrise tandis que Diabaté (1975) et Diabaté (version orale) déclarent que le roi fantôme a été traqué après avoir abandonné le champ de bataille pour l'exil. C'est dans ce contexte d'abandon d'une part et d'occupation d'autre part par Soumaoro, le peuple maninka renoue avec les paroles des devins et dépêche une délégation à la recherche de Soundjata.

9.5. Sur les traces de Soundjata

9.5.1 La composition de la délégation chargée de la recherche du héros

Dans Djibril Tamsir Niane (1960) l'identité des membres de la délégation désignée par aller à la recherche de Soundjata est déclinée dans l'extrait suivant:

Parmi eux il faut citer Kountoun Manian, un vieux griot de la cour de Nare Maghan ; Mandjan Bérété, un frère de Sassouma, qui n'avait pas voulu suivre Dankaran Touman dans sa fuite ; Singbin Mara Cissé, un marabout

de la cour ; Siriman Touré, autre marabout, et enfin une femme, Magnouma. (Niane 1960: 70)[694].

La délégation comprend cinq personnages dont une femme. On remarque la forte présence des marabouts au nombre de trois. Elle a tenu compte de la présence des griots. La configuration de l'équipe traduit l'importance du griot et des marabouts dans la société mandingue pour leur rôle dans l'accomplissement des missions difficiles. Contrairement à la version de Djibril Tamsir Niane (1960), chez Massa Makan Diabaté, la représentation de la délégation se structure autour de la réduplication d'un même énoncé, générateur d'actions successives dans l'extrait suivant :

Elle est venue retirer la gourde de Sila Magan, l'ancêtre de Jawara [695].
Elle est venue retirer la gourde de Tira Magan, l'ancêtre des Trawele.
Elle est venue retirer la gourde de Fakoli, l'ancêtre de Bula.
Elle est partie avec eux la nuit jusqu'à Mema. (Diabaté 1975: 62)[696]

Dans cet extrait on appréhende le fait qu'au moment du règne de Soumaoro, les Maninka communiquent à l'aide de la gourde accrochée à leurs bouches. C'est alors tard la nuit que la sœur de Soundjata Sungulun Kulunkan vient récupérer la gourde avec les hommes qu'elle conduit à Méma. Cette action montre que Kunlunkan savait au préalable où se trouvaient les fugitifs du Manden. C'est autour de ces personnages que se reconstitue la force militaire du héros. Dans *le Maître de la Parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, la délégation se compose de la manière suivante:

Les membres de cette mission secrète étaient les cinq marabouts de la cour de Niani: Tômônô Mandian Bérété, Siriman Kanda Touré, Saïdou Koman, Séngbén Mara Cissé, Sadi Maghan Diane, et une griotte : Tountoun Manian. (Camara 1978: 113)[697]

[694] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.70.
[695] Ici, Kele Monson fait passer Sila Magan pour l'ancêtre des Jawara. Dans la version qu'il a présentée à Radio-Mali, il le dit ancêtre des Koïta qui, du reste forment une et même famille comparable à celle des Konate et des Keita.
[696] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.62.
[697] Camara Laye, op.cit., p.113.

On observe que les cinq marabouts cités dans cet extrait constituent ce qu'on appelle habituellement au Manden «mori kanda lolu». Il s'agit plus exactement de cinq lignages structurés autour d'un héritage patronymique et d'une pratique maraboutique. Si ces hommes incarnent le patrimoine symbolique du Manden, la présence indispensable d'une griotte parmi la délégation atteste de l'importance de la fonction médiatrice qu'exerce la caste des hommes de la parole. Dans la version orale de Karamo Adama Diabaté, la délégation se réduit à deux marabouts mais comme dans la version précédente, on y fait référence à une griotte :

o le kɔson alu ki to Nanɔgɔba Kunkun,
ka mɔgɔ i dɔ bɛn,
to kɛlen Nanɔgɔba Kunkun ne,
ka Adama den nu dɔ bɛn,
Tumunɔ Manjan Berete,
Sere Bakari Jane.
alu ko o lu dɔbɛn,
ko la jeli muso Tumu Maniŋa kan,
kolu dɔbɛn,
ka alu wa Magan Sunjata yɔrɔ ŋini,
kɔronfɛ.

Les sages préparèrent une équipe.
Ils restèrent à Nanogoba Kounkoun,
Pour organiser une équipe comprenant :
Toumouno Mandjan Bérété
Séré Bakari Djané
Ils préparèrent ceux-ci,
Qui se joignirent à la griotte Tumu Maningnan,
Ils préparèrent cette équipe,
Et l'envoya à la recherche de Magan Soundjata,
A l'est.

On peut à la fois parler d'identité et de variabilité entre les versions de *Kouma Lafôlô Kouma* et celle de Karamo Adama Diabaté. Ce qui revient à admettre que les deux versions puisent dans le même moule originel ou dans une

mémoire commune mais ce fond commun est remodelé différemment en fonction des situations de production des énonciateurs épiques et enfin du travail de réécriture de l'auteur.

9.5.2. Les condiments comme guide dans la recherche du héros

Avant de quitter le Manden, la délégation prit le soin d'emballer un certain nombre de condiments pour s'élancer dans leur aventure. Dans l'extrait qui suit, ces condiments de cuisine semblent exercer un attrait sur Kolonkan:

> *[…] Kolonkan approcha ; elle reconnut les feuilles de baobab et beaucoup d'autres légumes que sa mère cultivait dans son potager à Niani.*
> *- Des feuilles de baobab, murmura-t-elle ; du gnougou, je connais ça, dit-elle en en prenant.*
> *- Comment les connaissez-vous, princesse, fit la femme ? Voici des jours que j'en offre sur le marché de Mema, personne n'en veut ici.*
> *- Mais je suis du Manding ; chez moi ma mère avait un potager et mon frère allait nous chercher des feuilles de baobab.*
> *- Comment s'appelle ton frère, princesse ?*
> *- Il s'appelle Sogolon Djata, le second s'appelle Manding Bory, j'ai une sœur aussi qui s'appelle Sogolon Djamarou.*
> *Un homme s'était approché- il parla ainsi à Sogolon Kolonkan :*
> *- Princesse, nous aussi nous sommes du Manding, nous sommes marchands et nous allons de ville en ville ; moi j'offre des kolas, tenez, je vous en donne. Princesse, ta mère peut-elle nous recevoir aujourd'hui* ?
> (Niane 1960: 84)[698]

On voit que les condiments permettent d'établir un lien culturel entre les étrangers et Kolonkan qui sert de pont en vue de la rencontre des Maninka avec sa mère. Cette scène montre que les condiments, qui relèvent de l'art culinaire propre à une culture donnée, permettent de distinguer les peuples et donc servir de

[698] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.84.

guide pour retrouver Soundjata. Alors que dans la version de Massa Makan Diabaté on ne parle pas du tout de condiments ; en revanche cet aspect de l'art culinaire occupe une large place dans *Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye:

> *Un matin donc, Sogolon-Kanko y étant partie depuis l'aube, ne revenait pas alors que le soleil, déjà, était bien haut.*
> *« Que se passe-t-il donc aujourd'hui au marché? Sogolon-Kanko ne revient pas pour commencer la cuisine », s'apprêtait à demander Sogolon. Mais au même moment une forte clameur s'éleva du marché et vint l'arracher à ses réflexions. Les marchandes hurlaient d'étonnement de voir la sœur du vice-roi retrousser les pans de son pagne et, courir à toutes jambes. Cette clameur avait presque été suivie de cris de joie de Sogolon-Kanko qui, précipitamment, entrait au palais. Elle revenait avec les condiments du Mandén qu'elle avait arrachés des mains des étrangers : des feuilles de baobab, du gombo, du soumbara, du piment, etc.*
> *- Mère, regarde ce que je te rapporte du marché! dit-elle. Et elle tendit les condiments du Mandén à Sogolon.*
> *- Mais ce sont les feuilles de baobab, du gombo, du soumbara, tant de choses que je cultivais dans mon potager à Niani! Où as-tu trouvé tout ça?*
> *- Au marché : ce sont des étrangers qui me les ont remis. Ils en vendent au marché et veulent te voir*!(Camara 1978: 193)[699]

Comme on peut le remarquer, les condiments servent ici de repère culturel permettant à Kanko de retrouver les siens. Ainsi servent-ils de fil conducteur ou d'indice jusqu'à Soundjata lui-même. Contrairement aux versions de Djibril Tamsir Niane (1960), de Camara Laye (1978), celle de Karamo Adama Diabaté ne prévoit aucun intermédiaire puisque c'est Soundjata en personne qui fait la découverte des condiments sur l'espace du marché :

> *Ka na manfɛn olu labɔ ko sada la.*
> *Sinboba bada sogo faga suku fandɔfɛ,*
> *Mɔgɔlu ye o kun na yen.*
> *Ale yɛdɛ wilila ka i ɲanakalan,*
> *A ɲanakalan tɔ la wo,*
> *A wada Manden kalu sɔdɔ,*

[699] Camara Laye, op.cit., p.193.

Na manfɛn ye alu bolo.
A ka gban kɛnɛ kelen ta ko ɲimi.
A min i sada mɔgɔ la.
Ka jagaro kuru kelen ta ko ɲimi.
A min sada mɔgɔ la.
Ka i bolo fa siraɲugu dɔ ko ɲimi.
A min i sada mɔgɔ la.
Alu ye bɔla min ?
Anɲe bɔla Manden Kirikɔrɔni.
Alu nale muna yan?
« An den ne dɔ tununa an ma,
An dɔgɔ le dɔ tununa an ma,
A tɔgɔ ko Sunjata.
Nalu ye ole kɔ",
A ko : « ne le Sunjata di.
Sogolon den ».

Ils sortirent les condiments du Manden qu'ils étalèrent.
Le grand Sinbon avait abbattu un animal de l'autre côté du marché.
Les gens se rassemblèrent autour de cette viande
Tandis que lui-même se leva pour regarder ici et là.
En regardant ici et là,
Il trouva l'étalage des habitants du Manden.
Il y avait les condiments.
Il prit un gombo frais qu'il mâcha.
Prit ensuite un gombo frais qu'il mâcha.
Il ne s'adressa à personne.
Il prit encore une aubergine qu'il mangea
Il ne s'adressa à personne.
Il prit une poignée de poudre de feuille de baobab
Il ne s'adressa à personne.
Puis enfin il dit : « D'où venez-vous? »
« Nous venons de Manden Kirikoroni »
« Qu'est-ce que vous êtes venus faire ici ? »
« Un de nos enfants a disparu,
Un de nos frères a disparu,
Son nom est Soundjata.»
Il dit « Si c'est celui-là que vous cherchez,
Il dit: « c'est moi Soundjata.

Sans doute peut-on observer que les circonstances de la rencontre sont le fruit du hasard. Se promenant dans le marché où il revendait de la viande, Soundjata débouche sur l’étalage de condiments des Maninka. Il ne s’en prive pas avant de poser des questions dont les réponses vont révéler l’identité des Maninka et le mobile de leur arrivée à Mema. C’est alors que Soundjata se présente comme l’homme que la délégation recherche. Hormis la version de Massa Makan Diabaté (1975), les autres réécritures de l’épopée mandingue font mention des condiments dont notamment des feuilles de baobab grâce auxquelles Soundjata et les siens se retrouvent. Toutefois ce n’est pas toujours à travers le marché de Kolonkan (Niane 1960) ou Kanko (Camara1978) mais c’est Soundjata lui-même qui découvre par hasard sur l’espace du marché à Nema (Diabaté dans la version orale) des vendeurs des condiments du Manden.

9.6. La variabilité de la formation de l’armée, du déclenchement de la guerre contre soso et la victoire

9.6.1. La formation de l’armée: le noyau et la guerre des estimations

Soundjata n’attend plus que son retour au Manden pour répondre à l’appel de ses parents. Depuis Mema, terre d’exil, il décide de porter secours au Manden, v pris dans les serres du roi de Soso : Soumaoro. L’exil sert de tremplin pour propulser Soundjata au-devant de la scène.Tout commence par la mise en place d’une armée propre à Soundjata. Dans l’extrait suivant, Djibril Tamsir Niane indique le noyau de l’armée qui l’accompagne pour reconquérir le Manden. Cette

armée lui a été attribuée en partie par le roi dont il était l'adjoint*: « Le roi de Mema Moussa Tounkara donna à Soundjata la moitié de son armée ; les plus vaillants se désignèrent d'eux-mêmes pour suivre Soundjata dans la grande aventure ; la cavalerie de Mema, qu'il avait formée lui-même, constitua son escadron de fer »*. (Niane 1960: 77)

Trois groupes forment l'armée de Soundjata dont notamment les soldats issus de l'armée de Mema, un don de la part du roi, les volontaires qui se proposent eux-mêmes, et la cavalerie. Cet aspect de la composition de l'armée ne figure pas dans la version de Massa Makan Diabaté alors que l'extrait suivant décline la physionomie des corps constitutifs de l'armée de Soundjata que Camara Laye présente de la manière suivante :

> *Les cavaliers étaient divisés en quatre groupes : les sofas de Mema dont le chef était Bandiou Tounkara, formaient l'avant-garde, ceux de Wagadou, l'arrière-garde, ces deux groupes de guerriers avaient été donnés à Diata par Moussa Tounkara! Les messagers du Mandén étaient les flancs-gardes.*
> *Celui qui venait d'émerger de la foule et qui, depuis sa rencontre avec les messagers du Mandén, avait déjà absorbé la flamme de la vengeance, était Soundiata; il devait en communiquer le brasier à tout le monde; pour cela, il voulait d'abord se rendre à Tabon pour réquisitionner son ami Fran Camara*. (Camara 1978: 117)[700]

On note que la cavalerie, est divisée en quatre groupes, et regroupent outre les sofas de Mema, et de Wagadou (don du roi Tounkara) , les messagers du Manden. En plus Soundjata mobilise l'armée de son ami Fran Camara de Tabon. Contrairement aux versions précédentes, dans la performance orale, Karamo Adama Diabaté dénombre l'armée en réduisant considérablement les effectifs qu'il estime à soixante deux personnes.

Loin de tout élan énonciatif fantaisiste, derrière cette réduction de l'armée à un petit nombre, se profile une posture encomiastique qui met en avant la bravoure des soldats.

[700] Camara Laye, op.cit., p.117.

9.6.2. Les différentes présentations du conseil de guerre de Sibi

Après la mise en place de l'armée, dans le souci de fédérer les forces et de préparer techniquement la guerre, Soundjata projette une rencontre.«*C'est ainsi que Sogolon-Djata rencontra les fils du Manding* à Sibi». (Niane 1960: 87-89)[701]. Cette rencontre dont fait référence Djibril Tamsir Niane dans l'extrait précédent ne figure guère dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté. Toutefois, on découvre dans *Le Maître de la parole Kouma Lafôlô Kouma* de Camara Laye, quelques détails se rapportant à cette rencontre.

> *Tous les rois de la savane s'étaient retrouvés à Sibi, chez Famandian Camara, souverain de ce pays après le décès de son père. Famandian roi « sinïnkïmbon » et Fran roi « dalikïmbon » avaient été les compagnons de Diata aux cérémonies d'initiation à Niani.* (Camara 1978: 24)[702]

Ainsi, la rencontre de Sibi a connu la participation de tous les rois de la savane. Et les rois qui organisent l'événement ne sont autres que des amis d'enfance de Soundjata. En d'autres termes, les cérémonies d'initiation créent de liens solides entre les jeunes hommes appartenant à la même classe d'âge. Sans doute, peut-on observer d''ailleurs que Karamo Adama Diabaté met en œuvre ses compétences en français pour appâter l'énonciation en Maninka et l'événement en français :

> *Cette première rencontre.*
> *On l'a appelle dans la langue des Blancs*
> *Conseil de guerre.*
> *Ça s'est passé sur le sommet de la montagne de Sibi.*
> *En mille deux cent trente-deux.*

On apprend ainsi que la rencontre dénommée «Conseil de guerre par les blancs» s'est tenue sur la montagne de Sibi en 1232.

[701] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.87-89.
[702] Camara Laye,op.cit., p.24.

9.6.3. Des discours officiels à la déclaration de guerre dans l'épopée mandingue

Avant l'affrontement proprement dit, les adversaires font des déclarations de guerre. L'extrait suivant retrace cette joute oratoire :

Arrête, jeune homme. Je suis désormais roi du Manding; si tu veux la paix, retourne d'où tu viens, dit Soumaoro.

- Je reviens, Soumaoro, pour reprendre mon royaume. Si tu veux la paix tu dédommageras mes alliés et tu retourneras à Sosso, où tu es roi.

- Je suis roi du Manding par la force des armes ; mes droits ont été établis par la conquête.

- Alors je vais t'enlever le Manding par la force des armes, je vais te chasser de mon royaume.

- Apprends donc que je suis l'igname sauvage des rochers, rien ne me fera sortir du Manding.

- Sache aussi que j'ai dans mon camp sept maîtres forgerons qui feront éclater les rochers ; alors, igname, je te mangerai.

- Je suis le champignon vénéneux qui fait vomir l'intrépide.

- Moi je suis un coq affamé, le poison ne me fait rien.

- Sois sage, petit garçon, tu te brûleras le pied car je suis la cendre ardente.

- Moi, je suis la pluie qui éteint la cendre, je suis le torrent impétueux qui t'emportera.

- Je suis le fromager puissant qui regarde de bien haut, la cime des autres arbres.

- Moi, je suis la liane étouffante qui monte jusqu'à la cime du géant des forêts.

- Trêve de discussion ; tu n'auras pas le Manding.

- Sache qu'il n'y a pas place pour deux rois sur une même peau, Soumaoro, tu me laisseras la place.

- Eh bien, puisque tu veux la guerre, je vais te faire la guerre. Sache cependant que j'ai tué neuf rois dont les têtes ornent ma chambre, ma foi, tant pis, ta tête prendra place auprès de celles des téméraires tes semblables.

- Prépare-toi, Soumaoro, car le mal qui va s'abattre sur toi et les tiens ne finira pas de sitôt. (Niane 1960: 95-96)[703]

Avant tout analyse, nous relevons une violence qui est à la mesure de l'expression des ambitions des deux belligérants. Sans aucun doute, ces échanges s'inscrivent dans la violence verbale[704] dont la problématisation est récente en raison de sa complexité et d'une approche pluridisciplinaire : éducation, médias, politique. Le cadre théorique de notre analyse se fonde sur Austin *quand dire, c'est faire* (1962)[705]. Ici, il s'agit d'un discours en situation dans lequel il convient d'analyser la construction interactive du sens Bakhtine 1977)[706] dans le cadre de l'interaction conflictuelle. Dans le cadre général, l'analyse conversationnelle offre des outils assez intéressants dans plusieurs directions : de la théorie de l'argumentation (Amossy 2010[707], Plantin 1996)[708], de la politesse ou encore du concept de la préservation des faces (Goffman 1973)[709] sont des points d'ancrage.

La violence verbale dont il est question dans cette joute verbale est intentionnelle. Nous observons des déclencheurs de conflits : incompréhension, et des marqueurs discursifs de rupture dont le mépris, la provocation et les menaces. Soumaoro offense en essayant d'intimider Soundjata par la démonstration de ses qualités de grand guerrier. Coup pour coup, le héros mandingue répond en balayant tous les arguments énoncés par le roi soso, du revers de la main. C'est la rencontre de deux situations dans lesquelles le mépris a pris de proportion importante. Et comme pour reprendre l'heureuse formule de Bourdieu & Passeron (1970)[710], il y a une violence réactionnaire nécessaire à la socialisation populaire.

Soumaoro qui est le premier à prendre la parole demande fortement à Soundjata de renoncer à projet parce qu'il est désormais le roi du Manden et à ce

---

[703] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.95-96.

[704]Les travaux sur la violence verbale ont fait l'objet du premier colloque international interdisciplinaire en 2005 sur le thème de l'impolitesse à la violence verbale.

[705] Austin, J.L, *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962

[706] Mickael Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, les Editions Minuit, 1977.

[707] Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010.

[708] Christian Plantin, *L'argumentation*, Paris, le Seuil, 1996.

[709] Evry Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne T1, la présentation de soi*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.

[710] Pierre Bourdieu & Passeron, J.C, *La reproduction, Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, les éditions Minuit, 1970.

titre, il est prêt à en découdre avec toute personne qui a la velléité de mettre en danger son hégémonie. Soundjata rétorque en lui indiquant qu'il reprend le Manden par les armes car il lui est impossible d'abandonner son territoire à un tiers. En réponse, Soumaoro prétend qu'il est « l'igname sauvage que rien ne peut faire sortir du rocher ». Mais Soundjata dispose des forgerons qui dynamiteront le rocher pour lui permettre de « manger l'igname ». Reprenant la charge, Soumaoro déclare qu'il est «le champignon vénéneux » donc du poison pour tuer. Et Soundjata qui se dit « coq affamé » n'a pas peur de poison. Si Soumaoro est « la cendre qui peut brûler les pieds de Soundjata », ce dernier se représente comme « la pluie qui éteint les cendres ». C'est alors que Soumaoro se présente comme « le fromager puissant » tandis que Soundjata se surnomme « la liane qui étouffe la cime des grands arbres ».

Pour clore cet échange verbal, Soumaoro signifie à Soundjata qu'il n'aura pas le Manden. Ce que ce dernier repousse du dos de la main en faisant comprendre à son adversaire qu'il n'y pas « une peau pour deux rois ». Cette réponse irrite Soumaoro qui promet de faire la guerre à Soundjata. Mais, il prévient qu'il a déjà tué neuf rois et la tête de Soundjata sera placée à côté de celles des autres. Soundjata invite Soumaoro à accueillir le mal qui va s'abattre sur lui et les siens.

On voit que cette série de répliques aux relents d'intimidation se déploie dans un jeu d'arguments et contre-arguments sous le couvert d'allégories dont la seule fonction est d'intimider l'adversaire. Ainsi la guerre verbale en prélude à la confrontation directe s'installe dans un jeu des contraires. Pour Mamoussé Diagne (2005 : 384)[711] « *il s'agit bien d'un jeu d'échecs, figuration de la guerre dont l'enjeu est le Manding, qui se poursuit jusqu'à ce que le fils de Sogolon mette son adversaire échec et mat* ». Ici, comme les maninka le disent, c'est le da la kɛlɛ « guerre de bouche ». Toutefois, son enjeu est grand car celui qui triomphe dans cette « disputato » sera le probable roi du Manden. D'où la nécessité pour les adversaires de recourir à touts les moyens ou du moins à toutes les ressources verbales en matière de devises pour remporter et / ou rafler la vedette.

[711] Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale, les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, CELHTO-IFAN-Karthala, 2005, p.384.

De Soumaoro à Soundjata, l'un est toujours le contraire de l'autre. Cette scène représente la manière dont les anciens engageaient et / ou ouvraient les hostilités guerrières. Ce qui montre que les attaques surprises étaient quasiment absentes à cette époque. On observe, en outre, l'absence de toute déclaration mémorable de la part des personnages héroïques en prélude à la confrontation directe dans *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté. A la différence, chez Camara Laye, l'ancrage discursif de la guerre verbale entre le roi soso et Soundjata se déploie dans un jeu de contraire comme cela se passe chez Djibril Tamsir Niane.

> - *Diata! Je suis la cendre incandescente où tu laisseras la plante de tes pieds!*
> - *Soumaoro! Je suis la pluie diluvienne qui éteindra cette cendre pour l'entraîner dans le fleuve Djéliba!*
> - *Diata! Attention, je suis la liane qui étouffe les arbres géants.*
> - *Soumaoro! Prends garde, j'ai dans mon armée des forgerons qui détruiront cette liane en la coupant dans ses racines les plus profondes!*
> *Et puis, tournant le regard vers le hibou, il lui dit :*
> *- Petit oiseau diabolique, va dire à ton maître que je ne veux plus parler : je ne suis pas un griot, je suis un homme d'action. Demain je lui ferai la guerre*
> (Camara 1978: 211)[712]

Dans cette série de métaphore guerrière, Soumaoro incarne la cendre alors que Soundjata représente la pluie. De la même manière, on présente le roi soso comme la liane que les forgerons de Soundjata se chargeront de détruire. Soundjata clôt les échanges en demandant au hibou de Soumaoro qui sert d'interface communicatif d'aller dire à son maître qu'il n'est pas griot et qu'il va se confronter à lui. Cette médiation de la communication par l'intermédiaire d'animaux ancre le récit dans le mythe dont la sorcellerie est la forme la plus achevée. Si les deux belligérants se désignent par leurs prénoms, nous relevons le signe de la guerre des braves hommes qu'on désigne au Manden par *kɛ* qui signifie «Homme» avec tous leurs pouvoirs occultes pour fendre l'armure de son adversaire. Ce trait est caractéristique de la quasi-totalité des récits épiques se

[712] Camara Laye, op.cit., p.211.

rapportant à la vie des rois en Afrique. A ce propos, Kesteloot & Dieng (1997: 73)[713] soutiennent :

> *Islamisé ou non, tout roi, dans nos récits, croit en son invincibilité due non à sa bravoure propre, mais à la force de ces féticheurs. Maniant peu l'arabe, mais font bien les philtres, les hommes de l'art pratiquent voyance, et augures […]*

La scène de joute verbale est absente dans la version de Karamo Adama Diabaté. Ce qui est l'indice d'une variabilité constamment observée tout au long de notre analyse dans ce chapitre. En effet, la joute oratoire de déclaration de guerre est absente dans les versions de Massa Makan Diabaté (1975) et Diabaté orateur de la version orale. Nous observons aussi qu'elle est plus marquée chez Djibril Tamsir Niane (1960) que dans la version de Camara Laye (1978). Après la déclaration de guerre, c'est l'action qui prend place dans le récit par le déclenchement des hostilités mettant en confrontation directe l'armée de Soundjata et celle de Soumaoro.

9.7. L'apothéose

9.7.1. Quand les lieux d'affrontement ne se répètent pas à l'identique

Nous observons différentes manifestations de la variabilité dans la textualisation des lieux de combat d'une version à une autre. Chez Djibril Tamsir Niane (1960), les deux armées s'affrontent à plusieurs reprises et en des lieux différents. Dans cette version, on relève dans l'extrait suivant la tactique de la guerre à l'œuvre entre les armées à cette époque :

[713] Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit., p.73.

*Soumaoro envoya un détachement avec son fils Sosso-Balla pour barrer la route de Tabon à Soundjata ; Sosso-Balla avait à peu près le même nombre d'années que le fils de Sogolon ; prompt, il vint placer ses troupes à l'entrée des montagnes pour s'opposer à l'avance à Djata vers Tabon***.** […] (Niane 1960: 79-87)[714]

*Obligé de livrer bataille, le roi de Sosso disposa ses hommes en travers de la vallée exiguë de Nagueboria***,** *les ailes de son armée occupant les pentes ; Soundjata adopta une disposition très originale, il forma un carré très serré avec, en première ligne, toute sa cavalerie ; les archers de Wagadou et de Tabon étaient placés à l'arrière*

[…] La bataille de Kankigné ne fut pas une grande victoire, mais elle découragea les Sossos ; cependant la peur avait été grande dans les rangs de Djata

[…]La victoire de Krina fut éclatante, les débris de l'armée de Soumaoro allèrent s'enfermer dans Sosso (Niane 1960 : 122)[715]

Soumaoro barre la voie à l'armée de Soundjata et oblige celle-ci à passer à offensive au niveau de Nagueboria. Ceci met en mal la tactique de Soundjata qui consiste à mettre en place un carré très serré avec les archers en arrière. Après la bataille de Kankignè aux résultats mitigés, suit celle de Krina qui assure la victoire éclatante à Soundjata contre le roi soso. Ainsi, Nagueboria, Kankignè et Krina, sont-ils les lieux de confrontation directe entre les deux armées dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960). Chez Massa Makan Diabaté, plusieurs lieux sont le théâtre d'affrontement entre Soundjata et Soumaoro pour le contrôle du Manden. L'extrait suivant revisite la guerre dans sa dimension spatiale :

[…]Ils ont allumé le feu sur Susu Gulu Sumanguru.
Sumanguru a chassé Magan Sunjata.
Il est venu s'établir à Bantan,
Pour souffler.
Il a allumé le feu
Sur Sunjata.
Il est venu s'établir à Nyani,
Pour se reposer.

[714] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.79-87.
[715] Djibril Tamsir Niane, ibid., p.122.

Ils se sont affrontés à nouveau.
Il a allumé le feu sur Sunjata ;
Il est allé à Kalifaya.
Il est entré dans la forêt de Kalifaya.
Il est entré à Kalifaya,
Sunjata est entré à Kalifaya. […]
Ils ont préparé l'armée
Pour venir contre Sumanguru,
Pour allumer le feu sur lui.
Ils ont chassé Sumanguru.
Il a mis sa favorite en croupe.
Ils ont chassé Sumanguru,
Fakoli, Tira Magan
Et Sila Magan, l'ancêtre de Jawara.
Sunjata était derrière.
Ils étaient à la poursuite de Sumanguru.
Ils l'ont chassé jusqu'à la forêt de Jaliba,
Jusqu'à Dajaman.
Dajaman est dans la région des Kulukoro (Diabaté 1975 : 74-75)[716]

On voit que Soundjata est le premier à engager les hostilités mais à peine qu'il est passé à l'attaque, il est aussitôt repoussé par la contre-offensive Soso qui ne lui fait aucun cadeau. Ainsi, les Maninka harcélés à Banta, et à Krina, repoussent l'armée Soso et la chasse à Soumaoro mène Tira Maghan, Fakoli et Sila Maghan jusqu'à la forêt de Jaliba à Dajana localité située dans la région de Koulikoro. Apparemment les premiers affrontements tournent à l'avantage de Soumaoro avant que Soundjata ne reprenne plus tard la main sur le combat. Ce qui atteste le caractère rude des combats pour les armées belligérantes appelées à se surpasser dans l'effort. Tout comme dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960), Chez Camara Laye (1978), Soumaoro mandate son fils pour barrer l'entrée de Tabon à la troupe mandingue :

[716] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.74-75.

Il envoya son fils Balla Diarrasso avec une partie de l'armée pour barrer l'entrée de Tabon à Diata […]

Le rassemblement des forces de part et d'autre était extraordinaire à l'approche de Naguéboria; le fils de Sogolon étonné demanda : « Quel est ce nuage du côté de l'orient? » On lui répondit : « C'est l'armée de Soumaoro! » Ce dernier, très inquiet demanda aussi ¦ « Quelle est cette montagne de pierres du côté de l'occident? » On lui dit : « C'est l'armée de Soundiata! […]

Soudain, le village de Kankigné se trouva encerclé par les hommes de Diata qui donna l'ordre d'attaquer; ils donnèrent l'assaut en poussant des cris de guerre, et leurs flèches enflammées déchirant la nuit comme des étoiles filantes partirent de tous côtés. Bientôt toutes les cases du village prirent feu et les sofas de Soumaoro, émergeant brusquement de leur torpeur, s'enfuirent avec le corps en feu!...

Le lendemain, Soundiata et son armée suivirent le fleuve en descendant plus bas, toujours plus bas, et vinrent établir leur camp à Dayala, proche banlieue de Sibi, dans la grande plaine du Niger. C'était maintenant Diata qui empêchait Soumaoro, alors en escale à Kirina, de progresser vers le Mandén!

[…]Quand Soundiata eut fait camper sa grande armée, il fit immoler d'innombrables bœufs et, pour contenter ses hommes, il ordonna qu'un grand tam-tam fût organisé Mais ces hommes se réjouissaient-ils de cette abondance? Ils ne s'en réjouissaient pas sans arrière-pensée; la bataille du lendemain, dans la plaine de Kirina, serait une terrible bataille, et elle n'était pas de celles qui aiguisent l'appétit. (Camara 1978: 112-122)[717]

Avec le blocage de la voie qui mène à Tabon, la concentration humaine à Nagueboria provoque de vives inquiétudes de part et d'autre. Et, l'impression des chefs de guerre sur leurs armées montre un respect mutuel au-delà des hostilités. Ils ont peur l'un de l'autre de même que leurs guerriers se redoutent.

Après le combat de Kankigné, Diata s'installe à Dayala et coupe la route, mettant en difficulté l'armée de Soumaoro à Krina dans sa progression vers le Manden. Les préparatifs de la bataille de Krina donnent lieu à de grands sacrifices et à des réjouissances de l'armée. On voit que les sacrifices occupent toujours une place importante chaque fois qu'on entreprend quelque chose. Ils témoignent de

[717] Camara Laye, op.cit., p.112-122.

l'attachement du Maninka à la prophétie et en la croyance à un être supérieur dont l'aide est à invoquer dans les circonstances quasiment difficiles de la vie.

La version de Karamo Adama Diabaté s'attache à décrire dès le début du récit certaines localités dont Sibi et Tabon qui sont les premières à ouvrir les hostilités:

I bada bɔ Sibi ki i natɔ Manden kɔnɔ,
I mana bɔ Sibi, i ye sela Tabon ne,
Sumaworo ka kɛlɛ bolo bila,
Kana sila tɛgɛ a ɲa tabon.

Si tu pars de Sibi pour aller au Manden,
Si tu pars de Sibi, tu arrives à Tabon,
Soumaoro dépecha un détachement,
Pour barrer la route à Soundjata à Tabon. […]

On voit que Tabon vient après Sibi. Puis l'orateur qui se propose d'être précis dans le récit énumère les autres lieux en ces termes :

Kwa kɛlɛ filana kɛ ɲani.
Se baga malon.
Nka Sumaworo la jama bolo tɛgɛla.
Ka kɛlɛ sabana kɛ Nagaboriya.
Se baga malon.
Kɛlɛ nanina o kɛla Kankiɲɛn

La deuxième bataille eut lieu à Niani.
Il n'eut pas de vainqueur non plus.
Mais on scinda le groupe appartenant à Soumaoro.
La troisième bataille eut lieu à Nagaboria.
Il n'eut pas de vainqueur.
La quatrième bataille eut lieu à Kankignin […]

Comme on le voit, Niani, Nagaboria et Kankignè sont le théâtre d'affrontements successifs. Mais aucune des deux troupes en conflit ne parvient à s'imposer. Cela atteste une égalité des forces. Ayant conscience de réalité, les

Maninka font des sacrifices pour attirer la faveur de Dieu vers eux. La dernière étape de la guerre est Krina qui consacre la victoire de Soundjata sur Soumaoro.

9.7.2. Le personnage truculent de Nanan Triban dans l'épopée mandingue

Quasiment toutes les réécritures mettent en relief dans au moins une péripétie du récit la place importante d'une sœur de Soundjata dont l'émergence dans la trame narrative est déterminante dans la victoire à Kirina. Dans la version de Djibril Tamsir Niane (1960), Soundjata est informé du secret de la vulnérabilité du roi Soso grâce à sa demi-sœur Nanan Triban. L'extrait suivant décrit l'arme qui détruit le mythe de l'invincibilité en ces termes: « *Ce n'était point une flèche de fer, c'était du bois avec au bout un ergot de coq blanc. L'ergot de coq était le Tana de Soumaoro, secret que Nana Triban avait su arracher au roi de Soso».* (1960 : 90)[718]

Au cours de son séjour dans le palais de Soumaoro, Nanan Triban apprend le secret, le *tana* de Soumaoro qu'elle divulgue à son frère. Ce totem est l'ergot d'un coq blanc. Dans l'arrière-plan de cette information capitale apportée par Nanan Triban, tout se passe comme si au manden, les filles ne sont pas partie prenante dans la rivalité des *faden* car elle est par sa naissance la sœur cadette de Dankran Touman, le roi fugitif du Manden. Contrairement à la précédente, dans *l'aigle et l'épervier***,** Massa Makan Diabaté révèle tout autre chose comme antidote de l'invulnérabilité ou *tana* de Soumaoro:

Quiconque se propose
De gâter mon pouvoir au Mande,
Doit sacrifier cent roseaux
Et tourner autour de mon tata.
Il doit tuer un coq blanc).
*Et tourner autour du tata de Sumanguru. (*Diabaté 1975: 76)[719]

[718] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.90.
[719] Massa Makan Diabaté, op.cit., p.76.

Ainsi, c'est Sumanguru en personne qui dévoile son secret à Sungulun Kulunkan, laquelle à son tour le rapporte à son frère. Ici, l'antidote résulte de la combinaison de trois éléments pour pouvoir vaincre Soumaoro: sacrifier 100 roseaux, tourner autour de son tata et tuer un coq blanc. L'émergence du *tana* (fortification) dans la trame narrative est ici relativement plus compliquée que dans la version précédente. En effet, c'est plutôt la sœur de Sunjata au lieu de sa demi-sœur qui divulgue le secret à son frère. Dans la version de Camara Laye (1978), Nanan Triban représente le personnage par l'intermédiaire de qui le *tana* de Soumaoro est révélé :

> *Nanan Triban délivre le tana de Soumaoro.*
> *-j'ai réussi pendant mon séjour à Sosso, dit-elle, à me faire aimer de Soumaoro; j'ai feint d'être si gentille avec lui qu'il a fini par faire de moi sa favorite. A notre première rencontre, je lui ai fait boire beaucoup d'hydromel ; ainsi j'ai réussi à lui délier la langue : son tana est le coq blanc. Apprête tout de suite une flèche en bois à laquelle tu attacheras un ergot de coq blanc - car il est invulnérable au métal*!
> (Camara 1978: 123)[720]

Comme cela se présente clairement, c'est plutôt Nanan Triban qui, grâce à la ruse, arrache l'antidote à Soumaoro et les moyens mis en œuvre pour y accéder. Dans l'arrière-plan de la divulgation du secret de l'invulnérabilité de Soumaoro se trame le projet du récit de la peinture de la nature féminine qui est un personnage au centre de multiples trahisons des rois au Manden. Contrairement aux versions précédemment analysées, celle de Karamo Adama Diabaté mentionne qu'aucune femme ne pouvait se procurer le secret de Soumaoro. L'orateur attribue donc la divulgation de l'antidote de l'invulnérabilité du roi Soso à son neveu Fakoli, le général déserteur de son armée:

> *«Nalu sako nkase nbarin kɛ la Kirina,*
> *Kirina.*
> *Sisɛ lankagbɛ kɔnɔ ɲa fɔlɔ,*
> *Turuwulen dondongbɛ o sen tonkɔli,*
> *Anɲe o bɔ »*

[720] Camara Laye, op.cit., p.123.

Si vous voulez qu'on vienne à bout de mon oncle à Kirina
Kirina !
[cherchons] La première ponte d'une poule blanche
L'ergot du coq blanc à la crête rouge
Préparons ces éléments »

Dans le sillage de l'émergence du personnage de Fakoli dans l'action, le griot lui attribue le fait de donner les informations plus détaillées sur le processus de fabrication de l'antidote :

« S*isɛ lankagbɛ kɔnɔ ɲa fɔlɔ,*
Turuwulen dondongɛ sen tonkɔli,
Nan ko sɔdɔ
Anɲe o kɔnɔ don.
Jaka wololen jaka la.
Misi muso den misi muso
O nɔnɔ fɔlɔ fɛnɛ,
O nɔnɔ fɔlɔ fɛnɛ,
Anɲe o kɔnɔ don ola.
Ani sununkun kuda janba fɔlɔ.
Anɲe o mukuni ko kan.
Ni nko don kala kun na.
Ka lɔ nbarin na,
A tɛ se i yɛlɛma la butun

La première ponte d'une poule blanche
L'ergot du coq blanc à la crête rouge
Si nous trouvons cela
Enduisons-le [l'ergot de la crème du lait de la génisse]
Une génisse issue elle-même d'une génisse
Une génisse issue elle-même d'une génisse
La crème du premier lait de cette génisse
La crème du premier lait de cette génisse
Enduisons l'ergot de cette crème
Avec la première récolte du tabac cultivé sur une nouvelle tapade
Assaisonnons-le de cette poudre de tabac
Si nous le plaçons au bout de la flèche

Et que nous visions mon oncle
Il ne pourra plus se transformer ».

Fakoli qui tenait à se venger de son oncle pour son acte incestueux livre le secret de l'invincibilité de ce dernier. Il déroule le programme de la réalisation du *tana* de Soumaoro en indiquant les éléments constitutifs de l'antidote : les premiers œufs d'une poule blanche, l'ergot de coq blanc à la crête rouge, la crème du premier lait d'une génisse issue elle-même d'une génisse, la poudre de la première récolte de tabac d'une nouvelle tapade. L'ergot de coq blanc doit être enduit des autres éléments avant de viser Soumaoro. On constate qu'annihiler le pouvoir du souverain de Soso requiert la mobilisation de grands moyens.

Parmi divers aspects de la variabilité, on constate que la réécriture de Djibril Tamsir Niane (1960), et celle de Camara Laye (1978) évoquent le rôle de Nanan Triban tandis que celle de Massa Makan Diabaté (1975) parle de Sungulun Kulunkan et enfin dans la version orale Fakoli est à l'origine de la diffusion du *tana* de Soumaoro. Si Djibril Tamsir Niane et Camara donnent des indications sommaires sur la nature du *tana*, Massa Makan Diabaté annonce le rituel qui accompagne l'utilisation de l'ergo de coq, et Karamo Adama Diabaté qui va plus loin, décline les éléments constitutifs et le programme de la fabrication du *tana.* Dans tous les cas, c'est à l'aide de l'antidote que Soundjata arrive à bout de Soumaoro à la bataille de Krina qui sonne le glas de la victoire des Maninka sur les Soso.

9.7.3. Kouroukan fouga et la fondation de l'empire dans le miroir de la variabilité

Comme énoncé au chapitre 1 de notre travail, la victoire des Maninka sur les Soso a eu pour apothéose la tenue d'une assemblée générale dite Kouroukan Fouga. Comme on le sait, deux éléments constituaient l'ordre du jour de la rencontre : choisir un empereur et bâtir les nouvelles lois devant régir la vie au Manden. Dans l'extrait suivant de la version de Djibril Tamsir Niane, Soundjata, qui a conquis toute la savane, annonce les assises depuis Do la patrie de sa mère:

C'est de Do que Soundjata ordonna à tous ses généraux de se rencontrer à Kà-ba, sur le Djoliba, dans le pays du roi de Sibi ; Fakoli avait achevé ses conquêtes, le roi de Tabon avait soumis les montagnards du Fouta ; les armes de Soundjata avaient soumis tous les pays de la savane ; depuis le Wagadou au nord jusqu'au Manding au sud, depuis Mema à l'est jusqu'à Fouta à l'ouest, tout le pays avait reconnu l'autorité de Soundjata.
(Niane 1960: 114)[721]

L'extrait indique le lieu qui a abrité la rencontre et l'ambiance qui a prévalu lors de la constitution de la charte du Manden. Il en résulte que c'est vers la fin des grandes conquêtes que la charte de *Kouroukan Fouga* est initiée. Toutefois, bien que cet événement soit majeur dans la reconstitution de l'Etat mandingue, la version de Massa Makan Diabaté n'en parle pas du tout. La conquête de Kita rassure Soundjata de sa victoire totale et certaine sur l'ensemble des peuples de la savane. Alors, l'occasion est opportune pour convoquer la rencontre de Kouroukan Fouga comme le souligne Camara Laye (1978 : 226)[722]dans *Kouma Lafôlô Kouma* :

[…] les vainqueurs de Kirina devaient s'y rassembler pour une grande réjouissance et pour nommer leur chef suprême. L'entrée de Kaba, une grande clairière que le roi de Sibi avait fait débroussailler, fut choisie comme lieu de ce grand rassemblement. Une estrade, montée sur piquets fourchus, y avait été hâtivement construite, pour recevoir Soundiata et ses compagnons d'une part, et d'autre part, un village de fortune, fait de huttes précaires, y était né pour abriter la foule.

On voit que les participants à la bataille de Kirina sont tous conviés à l'assemblée générale pour une grande réjouissance et pour nommer le chef suprême. Outre la description du cadre, la tenue de cette assemblée à Kouroukan Fouga, on comprend que parallèlement à cet événement, un nouveau village est né. Contrairement aux autres versions, dans celle de Karamo Adama Diabaté, l'assemblée intervient après les récoltes comme le souligne l'extrait suivant :

Ko ka sɛnɛ fɛn nu la don

[721] Djibril Tamsir Niane, op.cit., p.
[722] Camara Laye, op.cit., p. 226.

Sɛnɛ fɛn nu la don kɔdɔ
An ka bɛn kurukan fuga ma.
Kaba da fɛ
Kurukan fuga ni kaba tɛ trɛ kilo kɔnɔdɔ
Kilo kɔnɔdɔ.
Lansiɛn kaba e kurukan fuga,
Kilo kɔnɔdɔ le trɛ.
O fɔ bɛɛye nbarin.

De s'entendre
D'attendre la fin des recoltes des champs
Au moment où les greniers sont chargés de vivres
Qu'on s'entende sur « Kouroukanfouga »
À proximité de Kaba
La distance entre « Kouroukanfouga » et Kaba était de neuf kilomètres.
Neuf kilomètres
L'ancien Kaba et « Kouroukanfouga »
C'était neuf kilomètres
Vous pouvez dire cela à tout le monde, oncle !

La situation géographique de Kaba, lieu qui doit abriter la rencontre est indiquée. Par ailleurs, contrairement aux autres versions, celle de Karamo Adama Diabaté révèle un fait non moins important. En effet, l'assemblée de Kouroukan Fouga a enregistré plusieurs candidatures au poste d'empereur. On lit dans l'extrait suivant:

Lanbe tigi bɛɛ ka sogo kuru kelen ta
Mansa Fakoli
Sibi Kurula Kamajan
Tabon Wana
Kamisɔkɔ
Mansa Trawele
Bɛɛ ka sogo kuru kuru
Kelen
Kelen
Kelen ta
Ka yɛlɛ yiri la ka sidi.
Magan Sunjata

Manden Bukari
A dɔgɔ kɛ
Manden Bukari
O bɛɛ.

Tous les gens de dignité prirent un morceau de viande,
Mansa Fakoli !
Sibi Kouroula Kamandjan !
Tabon Wana !
Kamisoko !
Mansa Traoré ![…]
Magan Soundjata,
Manden Boukari,
Son petit frère,
Manden Boukari,
Eux tous.

En effet, en plus de Soundjata, on observe que plusieurs autres candidatures se font jour pour assurer la royauté. Cette situation, qui est l'expression d'une mésentente permet de mesurer l'enjeu que représente le pouvoir pour le maninka. A propos de ce goût prononcé pour le pouvoir, Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko (2000 : 7)[723]prodiguent le conseil suivant: « *Si tu veux t'entendre avec le Malinké et de surcroît te faire respecter de lui, épargnes ses femmes, épargne aussi la terre de ses ancêtres, et épargne enfin l'héritage légué par ses ancêtres ».*

Ces trois symboles: la femme, la terre, et le bien d'héritage ont toujours nourri les rivalités entre les Maninka. Et la mise en garde des auteurs participe de la prise en compte de l'attitude psycho-sociologique du Maninka pour de tels enjeux symboliques. Cette leçon de morale semble bien se vérifier tout au long de l'épopée mandingue. Par exemple, à cause de *Keleya*, Soumaoro se brouille avec son général d'armée Fakoli. De même le contrôle et / ou la reconquête du Manden oppose les forces de Soundjata à celle de Soumaoro. Dans le même cadre d'illustration, on peut réinvestir l'action de Do-Kamissa qui ne tolère l'attitude de son frère, le roi de Do (Versions de Djibril Tamsir Niane (1960), et Camara Laye

[723] Youssouf Tata Cissé & Wa Kamissoko, op.cit., p.7.

(1978) pour l'avoir exclu du partage de l'héritage paternel. Cette clôture a été suffisamment traitée dans notre travail.

Conclusion

Nous avons mis en évidence le fait que les réécritures de l'épopée mandingue consistent par endroits à reprendre des motifs déjà connus par le lecteur et l'auditoire pour en créer un nouvel assemblage susceptible de le déconcerter parfois. C'est dans ce sillage qu'il convient de placer la réinvention du cadre de réalisation de certains motifs dont par exemple les actions qui ont motivé la marche du héros. Pour reprendre Zipes (1983)[724], on admettra que « *la tendance est de briser, changer, transformer, ou recomposer les motifs traditionnels, afin de libérer le lecteur d'un mode de réception littéraire routinier ou programmé* »

Ainsi, maintenant, la lecture de l'épopée mandingue réécrite invite à porter un regard nouveau sur ce récit. Cette considération donne raison à Bernard Dupriez (2001: 3)[725].qui qualifie la réécriture de « *leçons successives d'un même texte, qui peuvent se distinguer par quelques variantes mais aussi par des différences parfois considérables sur le contenu, la forme, voire l'intention et les dimensions* » Les différents textes présentent différentes variantes que notre analyse a permis d'appréhender au niveau des contenus tout comme celui de la forme, lesquels suggèrent subséquemment l'intention des auteurs. Nous avons cerné les clivages qui existent entre les différents textes. Derrière la tendance à l'esthétisation de l'histoire se profile sans doute un autre discours, attestant d'une posture énonciative de la part de l'auteur. C'est de ce côté qu'il existe le sens à rechercher.

[724] Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, «étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique: la littérature pour la jeunesse», traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal, Paris, Payot, 1983

[725] Bernard Dupriez, cité dans Catherine Durvye, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, «Réseaux» 2001, p.3.

CONCLUSION GENERALE

Notre projet de thèse était d'analyser la variabilité dans quatre versions de l'épopée mandingue. Dans une approche d'interdisciplinarité, la méthodologie que nous avons adoptée était comparative. Dans la perspective de notre analyse, nous avons pris en compte les différentes formes de variation dans les sous-corpus constitués.

La fin de notre travail permet de faire plusieurs observations. Notre présentation du Manden a montré que l'occupation de cet espace géographique multiculturel s'est opérée progressivement et a eu ses véritables assises d'empire sous la houlette de Soundjata autour de qui les Maninka ont bâti un modèle d'organisation sociale spécifique à l'identité mandingue. Cette dernière repose sur une double stratification à base sociale et religieuse. Dans cette configuration des valeurs, l'homme libre est de loin le plus important parce qu'il occupe le sommet de la pyramide sociale. Ce qui n'affecte aucunement l'existence des relations qui se sont tissées au fil des ans entre les membres de la communauté et sous plusieurs formes dont notamment : les relations au *jo, tana* …le mariage et le *sanankunya*.

Ce parcours historique a permis d'appréhender l'éducation en milieu Maninka et de comprendre qu'elle vérifie dans ses mécanismes les théories culturalistes (Mead 1963)[726]. Par ailleurs, nous avons perçu les raisons qui font de l'agriculture et de la chasse deux les secteurs qui dominent la vie du maninka. La confrérie des chasseurs, institution sociale apparaît finalement comme le principal pourvoyeur de l'armée en guerriers. Ainsi les chasseurs sont à l'avant-garde de la protection du peuple et de la lutte implacable contre Soumaoro. Et le regroupement des Maninka en une puissante armée eut raison du tyran de Soso. Ce qui a permis l'émergence d'une nouvelle société dans laquelle le griot est désigné comme maître de cérémonie.

Tout comme celle de nombreux espaces africains, l'histoire du Manden principalement celle de Soundjata est à la base de la construction de l'épopée mandingue dont les griots sont les dépositaires attitrés. L'analyse de la variabilité de l'épopée nous a permis d'aboutir à la conclusion que l'exécution de chaque performance donne lieu à la naissance et ou / à la création d'une nouvelle version

[726] G.H.Mead, op.cit.

du récit. Ce qui confirme le constat de Kesteloot & Dieng (1997)[727] dans leur ouvrage qui rattachait la variabilité du récit au fait qu'il soit un acte de langage. Même si la structuration de chaque version présente une série d'actions récurrentes obéissant au même schéma, l'étude du texte révèle d'autres variables susceptibles de compléter les résultats des travaux de ces auteurs.

Au plan synchronique la thèse soulève la question de la variabilité d'une version à une autre. Dans son article *Synchronie et reconstruction diachronique en littérature* Derive (2006)[728] décrivait la dimension de cette problématique en soulignant que la variabilité de la littérature orale se manifestait aussi bien au plan synchronique que diachronique. Dans notre corpus (étant donné que les textes n'appartiennent pas au même régime encore moins à une série d'éditions constituées), il apparaît difficile dans ce contexte de réaliser à quel point les œuvres sont marquées par des traces de transformation au fil des ans. Toutefois, du texte de Djibril Tamsir (1960) à celui de Karamo Adama Diabaté en passant par ceux de Massa Makan Diabaté (1975) et de Camara Laye (1978), nous observons la reproduction d'une chaîne de transmission culturelle orale avec des rapprochements et des écarts. Au fond ces textes en apparence identiques ne sont en rien que de « faux jumeaux », de « faux triplets » et / ou de « faux quadruplets » car à l'origine, nous avons compris que le griot mandingue en tant de personnage investi du « capital symbolique[729] » de transmetteur de la mémoire collective participe au processus des altérations par rapport au texte épique-type fût-ce pour faire plaisir aux nombreux *jatigi* c'est-à-dire les tuteurs qui sont les principaux destinataires du récit.

En partant du fait que chaque performance du griot est une variante de la forme générique de l'épopée mandingue, pour mieux appréhender et comprendre les origines profondes de cette variabilité, la thèse interroge le contexte d'énonciation qui structure et guide le comportement du griot mandingue, au-delà de sa personnalité, de son humeur et de son auditoire. Nous constatons que pour perpétuer le *fasiya* à travers *le jaliya*, le griot apprend dès l'enfance l'art verbal auprès de ses parents, avant de parfaire sa connaissance chez un maître de la parole. Les écoles de tradition orale qui existent en Guinée et au Mali constituent des espaces d'enseignement de l'art oratoire. Chaque centre d'enseignement fixe

[727] Lylian Kesteloot & Bassirou Dieng, op.cit.

[728] Jean Dérive, « Synchronie et reconstruction diachronique en littérature orale : l'exemple des cultures negro africaines », in D. Lagorgette & M.Ligneux (Ed), *Littérature et linguistique : diachronie, synchronie*. Autour des travaux de Michèle Perret ,2006, pp.372-380.

[729] Terme que nous empruntons à Bourdieu.

la durée de sa formation, ses méthodes pédagogiques qui sont loin de correspondre à celles d'une éducation formelle.

Dans ce contexte, l'apprentissage systématise l'exercice du *fasiya* doublé du *fadenya* puisque désormais le griot parle au nom de sa famille, de son école, de son maître mais aussi en son nom propre. L'intervention de ces deux forces permet d'établir la genèse de l'état de variabilité de l'épopée mandingue. La tension entre le griot et le *fasiya* / *fadenya* conduit à une perpétuelle reformulation du récit épique. Ainsi, l'épopée se construit dans le creux des deux forces qui agissent en permanence. Sous cette influence, l'amplification des faits historiques devient un ressort sur lequel s'appuie le travail de création et de (ré) création de l'œuvre épique.

L'examen de cette situation a permis de mettre en évidence deux aspects : le caractère éminemment idéologique de l'épopée mandingue et l'influence qu'exerce le *fasiya* et le *fadenya* sur le griot en amont de la performance. Se situant dans la lignée des défenseurs de la « *génésis* » et du « *kléos* » théorisés par Svenbro (1988)[730] les soucis constants de perpetuer sa descendance en qualité de digne representant et de faire rayonner son nom dominent le griot mandingue.

En établissant un lien avec les différentes théories sur l'éthos, nous avons montré les ressorts aux niveaux discursif et extradiscursif sur lesquels s'appuie le griot pour construire son image en vue de convaincre son auditoire. Parallèlement, au moment où il se construit, le griot orateur donne une représentation des principaux personnages à travers des parallèles. Par l'exemple parallèle-différence, nous avons mis en évidence la variabilité dans la représentation des personnages. Ceux-ci appararaissent en couples d'oppsosés dont : Soundjata / soumaoro, ou Soundjata/ Dankarantouma ; Sassouma et Sogolon.

En observant les textes édités soumis à l'analyse, nous avons montré comment le péritexte qui instaure une communication avec le lecteur à travers plusieurs indices, implique celui-ci dès le départ dans une lecture consciente qui mène vers une interprétation profonde de l'œuvre. En dehors de cet aspect de contact qui conduit à une bonne herméneutique et de ce qui en découle au niveau de la perception de l'œuvre, nous observons que les péritextes sont des lieux de

[730] Jesper Svenbro, op.cit.

rencontres des auteurs et des éditeurs. Les indices pértitextuls dont entre autres les titres, les intertititres, les notes et les transitions constituent des lieux de mouvance. A ce niveau, la variation est auctoriale et / ou éditoriale. D'une manière générale, l'Historien et le griot se disputent la place dans l'aire scripturaire de *L'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1960), *L'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté (1975) et *Le Maître de la Parole* de Camara Laye (1978). La doublure auctoriale est un facteur qui conditionne la vaiariabilité.

Ce jeu nous a permis d'appréhender la manière dont se présente chacun des ouvrages du corpus écrit et de dégager leurs spécificités. Au terme de cette démarche, nous avons mis en évidence ce qui sous-tend cette variabilité : le dévoilement d'une sorte de compétition entre les textes mimant la rivalité qui existe entre les griots, chacun faisant la promotion de son texte et de son école de formation.

En abordant les différents aspects liés à la réécriture de l'épopée mandingue, l'analyse de la variabilité a révélé que l'auteur de la réécriture du récit oral peut par excès moderniser le texte dont il s'inspire ou le réinterpréter à la lumière de son époque. Par exemple, Karamo Adama Diabaté fait allusion à la démocratie au temps de Soundjata. Nous avons montré que la réécriture peut aussi correspondre à un souci de perfectionnement. Kele Monzon (dans Massa Makan Diabaté (1975)) évoque les problèmes liés à l'attribution des domaines fonciers sous le regime colonial. Cela est un argument que le griot comprend bien car il doit jouer au plan cognitif et émotif pour capter son auditoire. C'est une manière de sortir de la monotonie et de la redondance même si cette dernière a souvent des retombées cognitives bénéfiques.

A partir de cette considération, nous avons soulevé plusieurs questions portant sur le processus de textualisation du récit et de ses incidences sur la variabilité du substrat mémoriel transmis de génération en génération. Il nous est apparu que la réécriture du texte préexistant de l'épopée mandingue met au jour des connaissances et des significations nouvelles. Par exemple à propos du déracinement du fameux baobab, les versions de Djibril Tamsir Niane (1960) et Camara Laye (1978) se rapprochent alors que Karamo Adama Diabaté évoque plutôt l'existence d'une pépinière c'est-à-dire un jeune plant de baobab que Soundjata aurait déterré pour le planter devant la case maternelle. Mais durant combien de temps cette pépinière a-t-été arrosée avant de servir les ménagères ? Ailleurs, le même griot présente une image plutôt soignée de Soumaoro alors que

chez les autres, (Djibril Tamsir Niane, Camara Laye) celui-ci est un despote et un sanguinaire. Il ne s'agit point de creuser du côté de la vérité historique. Cela est un autre pan d'analyse qui ne nous intéresse guère. L'altération qui s'installe montre que l'épopée mandingue defend la consécration du vainqueur de la bataille de Kirina (Soundjata).

Dans l'ensemble, les réécritures que nous avons analysées apparaissent comme un travail de réappropriation des auteurs d'un texte pour en permettre une nouvelle lecture adaptée aux goûts et aux attentes de leurs contemporains. Nous avons ressorti les différences qui s'établissent dans la reconstruction des faits tels l'identité problematique de la personne qui a revelé les secrets de Soumaoro à Soundjata, les raisons de la transformation de Do-Kamisso en buffle… et leur incidence dans la production de sens. Nous avons relevé que l'élan vers l'esthétisation de l'histoire a en arrière plan la conception d'un autre discours rhétorique et valorisant.

En somme, la comparaison de quatre versions de l'épopée mandingue nous a permis de mettre en évidence la variation des perspectives des auteurs. La variabilité de la figure du griot se situe à l'origine de cette action avant les auteurs des ouvrages édités. A bien des égards, l'analyse de *l'épopée mandingue* de Djibril TamsirNiane, *l'aigle et l'épervier* de Massa Makan Diabaté, *Le Maître de la Parole* de Camara Laye, et la version orale de Karamo Adama Diabaté a favorisé une observation critique du griot et de son art. En fait, le projet de vérité dont celui-ci se sert pour construire l'épopée est un masque à l'art de la manipulation de la vérité historique. Nous avons observé que l'appartenance à un même espace, à un même pays n'est pas un critère qui peut freiner la variabilité. Le texte de l'épopée mandingue est dans une mouvance perpétuelle de plusieurs sources énonciatives. Cette dynamique secrète la transformation.

Dans ce contexte, la thèse révèle que la variabilité induit des glissements de sens qu'il est important de cerner avant de prétendre à une quelque compréhension générale de l'épopée. Il importe de comprendre que d'un espace à un autre, d'un griot à un autre, l'échafaudage de l'essentiel du « travail épique »[731] s'opère en tenant compte de certains aspects et réalités psycho-sociologiques, politiques et idéologiques. Dès lors, on s'aperçoit qu' « *une analyse plus approfondie montre que le divertissement et la détente sont en réalité accessoire par rapport à la fonction didactique, éthique ou idéologique* » (Barry 2011 :

[731] Une notion théorisée par Florence Goyet (2006). Selon l'auteure, « *le travail épique* », c'est la capacité d'un texte à « *penser sans concept* », à « *penser le politique* » de manière inégalable par des récits qui « *prennent le relais quand il n'est plus possible de rendre compte du monde* » pour proposer des solutions qui ne sont visibles qu'à posteriori.

343)[732]. Sur le plan idéologique, nous observons que l'épopée mandingue est un moyen de valoriser l'identité mandingue. La mise en avant des vertus cardinales qu'incarne le héros participe de cette valorisation et sa consolidation.

Si au plan heuristique, la thèse a confirmé l'apport de la comparaison et la sémiotique différentielles dans l'analyse de la variabilité, elle a en revanche montré les limites d'une comparaison différentielle en partie basée sur l'exploration de la génétique textuelle. Les griots appartiennent à un monde de tradition orale. En marge de l'écriture, il n'est pas possible d'envisager, comme nous l'avons précédemment signalé, de manière diachronique la reconstitution des versions de l'épopée mandingue. La thèse propose l'analyse de la variabilité à partir du *fasiya* et du *fadenya*, une autre perspective pour éclairer les origines de la manipulation épique des faits historiques, la manière de couler le savoir collectif dans les quatre versions de l'épopée mandingue.

Soulignant le dialogue entre les textes au plan synchronique, la thèse met en œuvre une sémiotique de l'altération initiée par Jean Peytard (1993)[733]. Avec cet élan, la thèse s'oriente dans l'établissement de l'épopée mandingue comme un piège des identités remarquables.

Nous pensons que notre travail contribuera à faire avancer les études sur la variabilité observée en régime d'oralité et d'écriture. L'épopée mandingue est soumise à des réécritures successives. Se situant au bout d'une chaîne d'énonciateurs, chacun des griots et des auteurs : Djibril Tamsir Niane, Massa Makan Diabaté, Camara Laye, reprend en sa manière l'histoire qu'il a reçu de son père et /ou de son griot. A ce niveau, les contextes de l'oralité et de l'écriture sont tous des facteurs qui s'ouvrent à l'altération du récit patrimonial.

L'un des apports de cette thèse est la mise à disposition de la communauté scientifique la version de l'épopée mandingue de l'école de Niagassola grâce à la performance de KaramoAdama Diabaté. Si dans dans cette analyse, nous avons atteint nos objectifs et vérifié nos hypothèses, notre curiosité scientifique reste en éveil. C'est pourquoi dans nos travaux ultérieurs, nous allons intégrer d'autres versions d'autres écoles à l'analyse pour produire les variables à une échelle plus grande et voir comment leur amputation du texte pourrait impacter inversement le sens de celui-ci. Cette recherche necessitera un travail de statistique des variables pour déterminer leur taille dans les versions. Ainsi, la multiplication des exemples pourra être d'une contribution certaine à l'affinement de nos analyses.

[732] Alpha Ousmane Barry, op.cit.p.343.
[733] Jean Peytard, op.cit.

Dans la foulée, à un moment donné ou à un autre, il serait interressant de se pencher sur la variabilité au plan diachronique même s'il ne s'agira que d'interroger le répertoire d'un même *Belentigui* dans le temps. A cause de multiples questionnements, l'étude de la variabilité de l'épopée mandingue demeure un champ ouvert.

BIBLIOGRAPHIE

1. LE CORPUS

DIABATE, M. M (1975), *L'aigle et l'épervier ou la geste de Sunjata.* Paris : Pierre Jean Oswald.

CAMARA, L. (1978), *Le Maître de la Parole, Kouma Lafôlô Kouma*, Paris: Plon.

NIANE, D. T. (1960), *Soundjata ou l'épopée mandingue.* Paris : Présence africaine.

L'épopée mandingue, version orale de Karamo Adama Diabaté

2. LES OUVRAGES

ADAM, J-M. & HEIDMANN, U. (2005), *Sciences du texte et analyse de discours, Enjeux d'une interdisciplinarité.* Genève : Slatkine Erudition.

----------(2009), *Le texte littéraire, pour une approche interdisciplinaire.* Louvain : Bruylant-Academia.

----------(2010), Textualité et intertextualité des contes, Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier… Paris : Editions classiques /Garnier.

ADRIAN, M. (1989), *Comparatisme et théorie de la littérature.* Paris : PUF.

AMOSSY, R. & al (1999), « La construction de l'ethos » in AMOSSY, R. & al, *Image de soi dans le discours*. Paris/Lausanne : Delachaux et Niestlé.

----------(2010) *L'argumentation dans le discours.* Paris : Armand Colin

ARISTOTE, (1932), *Poétique.* Paris : Belles Lettres.

----------(1991), *Rhétorique*, 1356a, le livre de poche.

ANTHONY, G. (1997), *The footnote: a curious history, faber and faber limited.*

AUSTIN, J.L. (1962), *How to do things with words.* Oxford : Oxford University Press.

BA, A H. (1965), « Préface » in Germaine Dierterlen (dir.), *Textes sacrés d'Afrique*, (1965). Paris: Gallimard.

BA, A H. (1992) *Amkoulel, l'enfant peul.* Paris : 1992.

BAKHTINE, M. (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage.* Paris : les Editions Minuit.

BAILLEUL., (2007), *Dictionnaire bambara-français :* Bamako : Éditions Donniya.

BARRY, A .O. (2011), *L'épopée peule du Fuuta Jaalo. De l'éloge à l'amplification rhétorique.* Paris : Karthala.

BARTHES, R. (1994b), *Œuvres complètes, tome II : 1966-1973.* Paris : Éditions du Seuil.

BAUMGARDT, U. & BOUNFOUR, A (éd.) (2000), *Panorama des littératures africaines, Etats des lieux et perspectives.* Paris : INALCO/ l'Harmattan.

BAUMGARDT, U. & DERIVE, J. (dir.) (2005), *Paroles nomades Ecrits d'ethnolinguistique africaine.* Paris : Karthala. Coll. Homme et Société : Tradition orale.

BAUMGARDT, U. & UGOCHURWU, F. (dir.) (2005), *Approches littéraires de l'oralité africaine.* Paris : Karthala.

BAUMGARDT, U. (2008) « Variabilité, transmission, création » in BAUMGARDT, U. & DERIVE, J. (dir.) (2008), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques.* Paris : Karthala.

---------- « la performance » in BAUMGARDT, U. & DERIVE J. (dir.) (2008), *Littératures orales africaines.Perspectives théoriques et méthodologique*s. Paris : Karthala.

BELINGA, E. (1978), *L'épopée camerounaise, mvet.* Université de Yaoundé: Université de Yaoundé.

BENVENISTE, E. (1974), *Problèmes de Linguistiques Générales* 2. Paris : Tel Gallimard.

BORNAND, S. (2005), *Le discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*. Paris : Karthala.

BOURDIEU, P. (1982), *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques.* Paris : Fayard.

BOURDIEU, P. & PASSERON, J. C., (1964,1986, 1985.), *Les Héritiers*-Les Etudiants et la culture. Paris : Les Editions Minuit.

BOURDIEU, P. & PASSERON, J.C. (1970), *La reproduction, Eléments pour une théorie du système d'enseignement.* Paris : les éditions Minuit.

BOURDIEU, P (1980), *Le Sens pratique.* Paris : Minuit.

BOURDE, G. & MARTIN, H. (1983), *Les écoles historiques.* Paris : Le Seuil.

BOUTET, D. & CAMILLE, E S. (2006), *Palimpsestes Réécritures et changements linguistique.* Paris - Sorbonne : Presses Universitaires.

BRUNEL, P. (1989), *Précis de Littérature comparée.* Paris : PUF.

BRUNEL, P. (2003), *Mythopoétique des genres.* Paris : PUF.

BUSINO, G. (1986), « Pour une « autre » théorie de la comparaison » in GERARD B. & GIOVANNI B., *La comparaison en Sciences Humaines et Sociales, Revue européenne des Sciences Sociales* Tome XXIV-N°72. Genève : Librairie Droz.

CAMARA, M. (dir.) (1999), *Parlons Malinké.* Paris : l'Harmattan.

CAMARA, S. (1992), *Les gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké.* Paris: ACCT/KARTHALA/ SAEC.

CAUVIN, J. (1980), *Comprendre la parole traditionnelle.* Issy-les-Moulineaux: Les Editions Saint Paul- classiques africains.

CHANCE, D. (2011), « Dans la jungle obscure de la traduction avec Amos Tutuola » in VIRGINIA, C. & GARNIER, X. (dir.) (2011), *Les littératures africaines, textes et terrains.* Paris: Karthala.

CHERIF, A. (2005), *L'importance de la parole chez les Manding de Guinée, Paroles de vie, paroles de mort et rituels funéraires*. Paris : l'Harmattan.

CHERIF, K. C. M. (1995), *Massa Makan Diabaté, un griot mandingue à la rencontre de l'écriture.* Paris : l'Harmattan.

CHEVRIER, J. (2005), *L'arbre à palabre. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire.* Paris : Hatier International.

CISSE, D. (1970), *Structures des Malinké de Kita.* Bamako : Editions populaires du Mali.

CISSE, Y.T. & KAMISSOKO, W. (2000), *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire.* Paris : Karthala.

CISSE, Y .T & KAMISSOKO, W. (2009), *Soundjata, la gloire du Mali. La grande geste du Mali*- Tome 2. Paris : Karthala-ARSAN.

CISSE, Y.T. (1994), *La confrérie des chasseurs Malinké et Bambara. Mythes, rites et récits initiatiques.* Paris : Editions Nouvelles du Sud et ACCT.

CELTHO (collectif) (2008), *La Charte de Kurukan Fuga. Aux sources d'une pensée politique en Afrique.* Paris : l'Harmattan/ Conakry/ SAEC.

CHARAUDEAU, P. & MAIGUENEAU, D. (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours.* Paris : Seuil

CLAUDE, R. (1998), *Clés pour la littérature, sa nature, ses modalités, son histoire.* Paris : Editions du temps.

CLERGET, J. & al (dir.), (1990), *Le nom et la nomination.* Paris : Editions Erès.

COMPAGNE, A. (1979), *La seconde main ou le travail de la citation.* Paris : Seuil.

CONRAD, D. & Frank, B.-E. (1995), *Status and Identity in West-Africa: Nyamakalaw of Mande*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

CONRAD, D. (1995), "Blind man meets prophet". In Conrad David & FRANK, B- E. (1995), *Statusand Identity in West-Africa : Nyamakalaw of Mande.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

DANAI.O.B. (2002), « L'épopée de Soundjata et ses prolongements littéraires » in DERIVE.J. (dir.) (2002), *L'épopée : unité et diversité d'un genre.* Paris : Karthala.

DASCAL, M (1999), « L'ethos dans l'argumentation : un approche pragma - rhétorique », in AMOSSY, R. (éd.*), images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne : Delachaux et Niestlé.

DEPRE, I .O. (1999), *Théories et pratiques de la traduction littéraire.* Paris : Armand Colin.

DECOURT, N. (2002), *Littérature orale paroles vivantes et mouvantes.* Lyon.

DE GANAY, S. (1956), *Les communautés d'entraide chez les Bambaras du Soudan Français.* Paris : imprimerie.

DELAFOSSE, M. (1955), *Le Dictionnaire mandingue-Français*. Paris : Imprimerie nationale.

DELAFOSSE, M., (1972), *Haut-Sénégal-Niger.* Paris : Maisonneuve et Larose. Réédité.

DERIVE, J. (dir.), (2002) *L'épopée, unité et diversité d'un genre.* Paris : Karthala.

DERIVE, J., (2008) « Fixer et traduire la littérature orale africaine » in BAUMGARD, U. & DERIVE, J. (dir.) (2008) *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques.* Paris : Karthala.

DERIVE, J. (2012), *L'art du verbe dans l'oralité africaine.* Paris : l'Harmattan.

DERIVE, J. (2013), « Les avatars de l'épopée de Sunjata de l'oralité à la littérature » in KEITA, A. (dir.) (2013), *Au carrefour des littératures Afrique-Europe, hommage à Lilyan Kesteloot.* Paris : Karthala.

DETIENNE, M. (1981), *L'invention de la mythologie.* Paris : Gallimard.

DETIENNE, M. (1967), *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*. Paris : François Maspero.

DIAGNE, M. (2005), *Critique de la raison orale, les pratiques discursives en Afrique noire.* Paris : CELHTO-IFAN-Karthala.

DIABATE, M. M. (1993), *le Lion à l'arc.* Paris : Hatier.

DIAKITE, D. (2009), *Kuyatè la force du serment, aux origines du griot mandingue.* Paris : la Sahélienne/ L'Harmattan.

DICTIONNAIRE DE l'ACADEMIE FRANCAISE, (1932-5), 8ème édition. Paris.

DICTIONNAIRE D'ANTHROPOLOGIE (1991). Paris : PUF.

DIETERLEN, G. & CISSE, Y.T (1972), *Les fondements de la société du Komo.* Paris : La Haye/ Houston et Compagnie.

DUBOIS, J. (dir.) (1973), *Dictionnaire de linguistique.* Paris : Larousse.

DUCROT, O. (1984), *Le Dire et le dit.* Paris : Minuit.

DUCROT, O. & ANSCOMBRE, J.C. (1988), *L'Argumentation dans la langue.* Bruxelles : Mardaga.

DUCROT, O. & SHAEFFER, J.M. (1995), *Nouveau dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage.* Paris : Edition du Seuil

DUJARDIN, C. L. (2003), « Quelques voies et modalités de la variation culturelle, l'exemple des contes kabyles : pensée métisse et migration » in MARTIN, J.-B. & DECOURT, N. (2003), *Littérature orale Parole vivantes et mouvantes.* Lyon : PUL.

DUMEZIL, G. (1968, 1971,1973), *Mythe et épopée I, II, III.* Paris : Gallimard.

DURVYE, C. (2001), *Les réécritures.* Paris : Ellipses, « Réseaux ».

FERAUD, J. F. (1787-1788), *Dictionnaire critique de la langue française.* Marseille : Mossy.

FINNEGAN, R. (1967), *Limba stories and Story-telling.* University of Indiana: Clarendon Press.

FINNEGAN, R. (1970), *Oral Literature in Africa*. Oxford: the Clarendon Press.

FONTANIER, P. (1968), *Les figures du discours.* Paris : Flammarion.

FOUCAULT, M. (1971), L'ordre du discours. Leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 Décembre 1970. Paris : Gallimard.

FREI, H. (1929.1982), *La Grammaire des fautes.* Genève-Paris : Slatkine reprints. 1ère édition.

GAIBOR, N. (2008) « Le savoir historique et ses détenteurs en Afrique noire », in MONIQUE, C. & JEAN PIERRE, C. (dir.) *Entre la parole et l'écrit, Contributions à l'histoire de l'Afrique en hommage à Claude-Hélène Perrot.* Paris : Karthala

GENETTE, G. (1979), *Introduction à l'architexte.* Paris : Seuils.

---------- (1982), *Palimpsestes*, la littérature au second degré. Paris : Seuil.

----------(1987), *Seuils.* Paris : Seuil.

GIGNOUX, A.-C. (2003), *La réécriture,* « formes, enjeux, valeurs ».Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne.

GOFFMAN, E. (1973), *La Mise en scène de la vie quotidienne, La présentation de soi.* Paris : Minuit.

GOLDENSTEIN. J.P. (1990), *Entrées en Littérature*. Paris : Hachette.

GOODY, J. (1979), *La raison graphique.* Paris : Minuit.

GOYET, F. (2006), *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière.* Paris : Honoré Champion.

GRIAULE, G.-C. (1965), *Ethnologie et langage : la parole chez les Dogon.* Paris : Lambert Lucas.

GRIAULE, G.-C. (2002), *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*. Paris : Gallimard (« Le langage du conte »).

GRIVEL, C. (1973), *Production de l'intérêt romanesque : un état de texte* (1870-1880). *Un essai de constitution de sa théorie*. Paris : Mouton.

GUMPERZ, J. (1989), *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*. Paris : L'Harmattan.

HABERMAS, J. (1987), *Théorie de l'Agir Communicationnel*. Paris : Fayard. 1981, trad. Française 1987. Reed Fayard 2001 Tome1, Tome 2.

HALE, T. (1998), Griots *and Griottes of West Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

HAMON, P. (1993), *Du descriptif.* Paris : Hachette.

HARTOG, F. (1980), *Le Miroir d'Hérodote.* Paris : Gallimard.

HENNING, J.-L. (1997), *Apologie du plagiat.* Paris : Gallimard.

HERMAN, T. (2005), « L'analyse de l'ethos oratoire », *Dynamique sociolangagière.* Université de Rouen et du Havre. Collections DYALANG.

HOECK, L. (1981) *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle.* Paris : Mouton.

HUMBLOLD, von W. (2000), *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, éd, trad. Denis Touard. Paris : Le Seuil.

INNES, G. (1974), *Sunjata. Tree Mandinka versions.* London : SOAS.

ISOCRATE, (1967), Antidosis, Bodin.

IVES.J. & TADIE.M. (1999), *Le sens de la mémoire.* Paris : Gallimard

JAKOBSON, R. (1963), *Essai de linguistique générale.* Paris : Ed. de Minuit.

----------(2003), *Essais de linguistique générale, 1, Les fondations du Langage*, Traduits et Préface par Nicolas Ruvet. Paris : Les éditions de Minuit.

JANSEN, J. (2001), *Epopée, histoire et société : le cas de Soundjata.* Paris : Karthala.

JARRETY, M. (2001), *Lexique des termes littéraires.* Paris: Librairie générale française.

JOUSSE, M. (2008), *Anthropologie du geste.* Paris : Editions Gallimard.

KAKE, I. *intervention au colloque d'études mandingues,* Londres.

KARADY, G.V. (éd.) (1990), *D'un conte …à l'autre : la variabilité dans la littérature orale*. Paris : CNRS.

KEÏTA, A., « Prédiction et liberté dans l'étrange destin de Wangrin », in TOURE, A. & MARIKO, N. I. (2005), Amadou Hampâté Bâ, *Homme de sciences et de sagesse, Mélanges pour le centième anniversaire de sa naissance.* Paris : Editions maliennes- Karthala

KESTELLOT, L. & DIENG, B. (1997), *Les épopées d'Afrique noire.* Paris : Karthala.

KESTELOOT, L. (1971), *L'épopée traditionnelle*. Paris : Fernand Nathan.

---------- (2001), *Histoire de la littérature négro africaine.* Paris : Karthala.

KI- ZERBO, J. (1972), *Histoire de l'Afrique noire.* Paris : Hatier.

KONATE, D. (2006), *Relire les lieux de mémoire à la lumière de la construction nationale au Mali.* Québec.

KOUYATE, S. (2006), *La charte de Kurukan Fuga constitution de l'Empire du Mali.* Conakry : Les Editions la Source.

KOUYATE, S.B. (1961), *La mort de Chaka*. Paris : Présence africaine.

LABARTHE, J. (2007), *L'épopée.* Paris: Armand Colin.

LABOV, W. (1976), *Sociolinguistique.* Paris : Les éditions de Minuit.

LANE, P. (dir.) (2005), « Pour une reconfiguration linguistique des paratextes », *Des discours aux textes : modèles et analyses.* PURH, Collection DYALANG.

LEFEBVRE, H. (1968), *Sociologie de Marx.* Paris : PUF.

LEJEUNE, P. (1975), *Le pacte autobiographique.* Paris : le Seuil.

LITTRE, E. (1872-1877), *Dictionnaire de la langue française*. Paris.

LIEVEN d'HULTS, *Cent ans de théorie française de la traduction, de Bateaux à Littré.* Lille : PUL.

LY, I. (1979), *Language Planning in Mali, a preliminary study*. Dissertation Thesis. Washington: Georgestown University.

MADELENAT, D. (1986), *L'épopée.* Paris : PUF.

MAINGUENEAU, D. (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Dunod.

MAINGUENEAU, D. (2004), *Le discours littéraire.* Paris : Armand Colin.

MAINGUENEAU, D. (1999) in AMOSSY, R (dir.) *Image de soi dans le discours.* Lausanne : Delachaux et Niestlé.

MAINGUENEAU, D. (2002), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation.* Paris : Armand Colin.

MAUNAY, R. (1952), *Glossaire des expressions et termes locaux employés dans l'Ouest africain.*

MARCEL, D. (1981), *L'invention de la mythologie.* Paris : Gallimard.

MARTINET, A. (1960), *Éléments de linguistique générale.* Paris : A. Colin.

MEAD, G.H. (1963), *L'esprit, le soi et la société*. Paris : PUF.

MESCHONIC, H. (1999), *Poétique du traduire.* Paris : Verdier.

MESCHONIC, H. (1973), *Pour la poétique II, Epistémologie de l'écriture*, Poétique de la traduction. Paris : Gallimard.

MEILLASSOUX, C. (1964), *Le kafo de Bamako, le Niaré.* Paris : Présence Africaine.

MELLASSOUX, C. (1963), *Histoire et institutions du kafo de Bamako d'après la tradition des Niaré.* Bamako.

MEILLET, A. (1921), *Linguistique historique et linguistique générale*, 2vol. T1. Paris : Champion.

MILL, J.S. (1986), *Système de logique déductive et inductive*, 1843, Trad. Louis Peisse, 6ème Edition, 1865, Paris : Librairie de Lagrange.

MITTERAND, H., (1979), « Les titres des romans de Guy de Cars », in DUCHET, C., *Sociocritique*. Paris : Nathan.

MITTERAND, H., (1980), *Le Discours du roman.* Paris : PUF.

NEVEU, F. (2004), *Dictionnaire des Sciences du Langage.* Paris : Armand Colin.

NIANE, D. T. (1991) in ZERBO, J.K. & NIANE, D.T. (dir.), *Histoire Générale de l'Afrique*, Vol. VI. Paris : Présence africaine/Edicef/unesco.

NIANE D. T. (2008) « De la chute du Ghana à l'émergence du Mali » *CELTHO : La charte de Kurukan Fuga. Aux sources d'une pensée politique en Afriqu*e. Paris : L'Harmattan- SAEC.

NIANE, D. T. (2010) « Le Mali et la deuxième expansion Manding » *Histoire Générale de l'Afrique IV*. Paris : UNESCO.

N'DIAYE, B. (1970), *Groupes ethniques au Mali*. Bamako : Editions Populaire.

NORA, P. (dir.) (1984), *Les lieux de mémoire, 1 La République.* Paris : Gallimard. Bibliothèque illustre des histoires.

ORECCHIONI-C. K. (2006), *L'Enonciation.* Paris : Armand Colin.

ORTEGA- M. N. (2002), « Transmission et traduction, quelle méthode adopter » ? in MARTIN, J.P. & DECOURT, N. (2002), *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes.* Lyon : PUL.

OUANE, A. (1978), « Quelques données sociolinguistiques sur le Mali ». Daniel Barreteau (éd). *Inventaire des études linguistiques sur les pays d'Afrique Noire d'expression française et sur Madagascar*. Paris : CILF.

PARRY, M. (1928), *L'épithète traditionnelle chez Homère*. Paris : Les Belles Lettres.

PEYTARD, J. & al (1982), *Littérature et classe de langue.* Paris : Credif-Hatier. pp.127-133.

PEYTARD, J. (1986), « Problématique de l'Altération des Discours : Reformulation et Transcodage » *Syntagmes 3*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon. Paris : Les Belles Lettres. pp.211-213.

PEYTARD, J. (1989) « La mise à mot du tiers parlant comme jeu évaluatif », *Cahier du Français des années quatre vingt 4*, ENS de Fontenay/ St Cloud, Crédif, ENS. Editions Orprys, p.137-152.

PEYTARD, J. (1992), « De l'évaluation et de l'altération de discours » *Syntagmes 4,* Annales Littéraires de l'Université de Besançon. Paris : Les Belles Lettres

PICHOIS, C. & ROUSSEAU, A. M. (1969), *La littérature comparée.* Paris : Armand Colin.

PLANTIN, C. (1996), *L'argumentation.* Paris : le Seuil.

POUTIGNON, G. M. (2004), « Les notes marginales dans le Champfleury de Geoffroy Toryn : des auxiliaires de lisibilité », *L'espace de la note*, DURENMATT, J. et PFERSMANN, A.. La Licorne.

RAINIER, G. (2007), *L'autotraduction : dilemme social et entre-deux textuel*, Atelier de traduction, Roumanie : Université de Suceava, 7.

REVUZ-, J.A. (2001), « Le discours rapporté » in Thomassone, R. (dir) *Une langue* : le français. Paris : Hachette. Coll. Grands Repères culturels.

REY, A. (dir.) (2001), *Le grand robert de la langue française.* Paris : *Dictionnaire le Robert.*

REY, A. (dir) (2005), *Dictionnaire Culturel en langue française,* Tome III. Paris : le Robert.

RICOEUR. P., (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris : Seuil.

ROSIER, L. (2008), *Le discours rapporté en français.* Paris : Orphrys.

ROULON-DOKO, P. (2008), « collette, enquête, transcription » in BAUMGARDT U. & DERIVE, J. (dir.) (2008), *Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologique*s. Paris : Karthala

SALAVASTRU, C. (2004), *Rhétorique et pouvoir, le pouvoir du discours et le discours du pouvoir.* Paris : l'Harmattan.

SEIGNOBOS, C. & TOURNEUX, H. (2002), *Le Nord -Cameroun à travers ses mots. Dictionnaire des termes anciens et modernes.*

SELLIER, P. (1990), *Le mythe du héros.* Paris : Bordas.

SEYDOU, C. (1977), *Silamaka et Poullori.* Paris : Armand Colin- Classiques africains.

SHUSTERMAN, R. (1992), *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.* Paris : Minuit (Le sens commun).

SMITH, P. (1975), *Le récit populaire au Rwanda.* Vol. 17. Paris : les classiques.

STOLZ, C. (2006), *Initiation à la stylistique, thèmes et études.* Paris : Ellipses.

STRAUSS,-C. L. (2003), *Anthropologie structurale*. Paris : Press Pocket.

SUARD, F. (2004), « Transgression et démesure », in BUSCHINGER, D. (eds) *figures du pouvoir et figure du roi, dans l'épopée médiévale européenne et l'épopée africaine*. Actes du colloque de Juin 2004. Amiens : Presses du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne (Médiévales 33), 2004.

SVENBRO, J. (1988), *Phrasikléia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne.* Paris : Editions la Découverte.

TALL, M. L. (1977), *L'Empire du Mali.* Dakar-Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines.

THEURET, F. R. (2006), *Les genres narratifs.* Paris : Ellipses.

THIAM, V.- T. (2004), *A chacun son griot, le mythe du griot narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest.* Paris : l'Harmattan.

TRAORE, K. (2000), *Le jeu et le sérieux. Essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique des chasseurs du Mande (Afrique de l'Ouest).* Köln : Köppe.

VEYNE, P. (1971), *Comment on écrit l'histoire.* Paris : le Seuil.

VIGOUR, C. (2005), *La comparaison dans les Sciences Sociales : pratique et méthodes.* Paris : La découverte.

VION, R. (1992), *La communication verbale, analyse des interactions*. Paris : Hachette.

VON, M.P. & RAKOTONVELINA, (dir.) (2006), *Discours, Cultures, comparaisons*, les Carnets du CEDISCOR 9. Paris: Presse Sorbonne nouvelle..

WEINREICH, U & al. (1968), « Empirical fondation for a theory of langage change », Lheman & Malkiel.

WHITNEY, W.D. (1901), *Language and the study of language*, New. New York: Scribner's.

ZAHAN. D. (1960), *Société d'initiation bambara : le Ndomo et le Korè.* Paris : Mouton.

ZERBO, J. K. & NIANE, D.T. (dir.) (1991), *Histoire Générale de l'Afrique*, Vol. VI. Paris : Présence africaine-EDICEF-UNESCO.

ZIPES, J. (1983), *Les contes de fées et l'art de la subversion, étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal. Paris : Payot.

ZUMTHOR, P. (1983), *Introduction à la poésie orale.* Paris : Seuil.

3. ARTICLES

BARTHES, R. (1994), « L'ancienne rhétorique, Aide mémoire », in *Recherches rhétoriques.* Paris : Edition du Seuil, Col « Points-Essais ». p.245-333 ; p.287-288.

BORNAND, S. (2006), « de l'éloge du nom chez les Zarma du Niger » in LEGUY, C. & LEBARBIER (eds), *Cahiers de littérature orale*, n°59-60 « Des noms et des personnes », Paris : Publication Langues'O.

CAMARA, S. (1996), « La tradition orale en question », *Cahiers d'études africaines*, Vol 36, N°144. pp.763-790.

CANUT, C. & SMITH, E. (2006) « Pactes, alliances et plaisanteries », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 184 |mis en ligne le 08 décembre 2006, consulté le 05 février 2013. Disponible sur URL:http://etudesafricaines.revues.org/6198

CASTELLANI, G.- M (dir.), «Avatars de l'épique», *Revue de Littérature comparée*, n°4 1996, p. 390.

CHAUVIN-VILENO, A. (2002), « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », SEMEN [en ligne] n° 14 disponible sur URL : http://semen.revues.org /2509, Consulté le 15 Novembre 2013.

DABLA, S. J-J. (1977), « Pour une intertextualité féconde », *Palabres,* Revue Culturelle africaine, Art-Littérature-philosophie, Vol1, nos 3 &4 pp.7-13. Bremen.

DERIVE, J., (1975) « Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de RCA ». Paris : SELAF. 1975, p.62-64 p 95-102 p.188-241.

DESMET, I. (2006), « variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées : discours, textes et contexte ». Septièmes journées Scientifiques du Réseau

« Lexicologie, Terminologie, Traduction de l'Agence Universitaire de la Francophonie : Mots, Termes et Contextes ». Bruxelles. p.235-247. [en ligne] Disponible sur perso.univ-lyon2.fr/~thoiron/JS%20LTT%202005/pdf/Desmet.pdf. Consulté le 21 Décembre 2012.

DIOUF, M. (1991), « L'invention de la littérature orale », *Etudes Littéraires* [en ligne], Vol.24, n°2, p.29-39. Disponible sur URL : http//id.erudit.org/iderudit/500965ar Consulté le 22 Janvier 2013.

DUCHET, C. (1971), « Pour une sociocritique, ou valorisations sur un incipit », *Littérature*, n°1, Littérature février 1971.Paris : Larose. pp.5-14.

DUCHET, C. (1973), « Eléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n°12, Littérature Décembre 1973. Paris, Larose.

GRIAULE, M, « l'alliance cathartique », *Africa.* London. Octobre 1948, pp.242-258.

GUINDO-J. O, « Le griot *manding*, artisan de la construction sociale : étude d'un chant *jula* ». *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 6. Discours et

institutions, 23 décembre 2010. Disponible sur Internet URL: http://www.revue-signes.info/document.php?id=2074. ISSN 1308-8378. Consulté le 13 Novembre 2014.

HOUIS, M. (1978), « Pour une taxinomie des textes en oralité », *Afrique et langage*, 10. Paris. p.17.

JENNY, L. « La description » Méthodes et problèmes, Génève, département de français. Disponible sur URL: Disponible sur URL http://unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/ Consulté le 05 Janvier 2014.

JOHNSON, J. (2004), « Griots mandingues, caractéristiques et rôles sociaux », *Griot réel, griot rêvé*, Africultures 61-Octobre-Décembre. Paris : l'Harmattan. p.16.

KOUYATE, M. (2014) « L'expression politique dans une version de Camara Laye de l'épopée mandingue », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 45 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 06 novembre 2014. Disponible sur URL : http://emscat.revues.org/2301 ; DOI : 10.4000/emscat.2301

KOUYATE, N. (1982), communication sur la tradition orale de Niagassola, Texte de conférence. Université de Kankan, Département d'Histoire.

KOUYATE, N. (2001), « Méthodes traditionnelles de transmission de l'oralité l'exemple du soso bala », *Safeguarding Traditional Cultures : Global Assesment, Edited by Peter Seitel Center for Folklife and Cultural Heritage*. Smithsonian Institution. Washington, DC. pp.204-214. Disponible sur : www.folklife.si.edu/resources/unesco/kouyate.htm. Consulté le 22 juin 2012.

KRISTEVA, J. (1967) « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » Critique, t.XXXIII,n°239,p.438-465.

KRISTEVA, J. (1967), *Séméiotikè*, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », critique, avril. Disponible à l'adresse URL : http // expositions.bnf.fr/contes/pédago/chaperon/indinter.htm. Consulté le 23 Décembre 2014.

LABOURET, H (1951), « À propos du mot griot » *Notes Africaines*, n°50, Dakar : IFAN. pp.57-57.

LAKS, B. (1992) « La Linguistique variationniste comme méthode », *Langages*, 108, pp. 34-50.

LEYNAUD, E. (1966), « Fraternité d'âge et société de culture dans la Vallée du Haut Niger », *Cahiers d'études africaines*, Vol 6, n°21, pp 41-68.

NIANE, D.T, (1959) « Recherche sur l'empire du Mali au Moyen âge » *Recherches africaines.* n°1, Janvier, p.6656.

MAKARIUS, L. (1969), « *Observations sur la légende des griots malinké* », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 9 n° 36. pp626-640.

MONTEIL, V. (1966), « Esquisses sénégalaises », Bulletin IFAN n° XXIème. Dakar.

MOREAS de Farias PF « Pilgrimages To Pagan » Mecca in Mandenka Stories of Origin reported from Mali and Guinea-Conakry » Karim Barber & PF de Moreas Farias (éds). Discourse and its Disguises. The interpretation of African Oral Textes. Center of West African Studies. Birmingham: University African Studies Series 1.152-170.

NIANE, D.T. (1974) « Histoire et tradition historique du Manding », *Revue Présence Africaine*. N°89 Vol.1.p.59-74.Paris,

NOSS, P. (1970), « The performance of the Gbaya tale, Resarch » *African Littératures*. Austin : University of Texas. p.40-49.

PAGEARD, R. (1958) « Notes sur les rapports de « senankouya » au Soudan français, particulièrement dans les cercles de Ségou et de Macina », *Bulletin de l'IFAN*, XX, série B. pp. 123-141.

PAGEAUX, D.- H. (2005) « Littérature comparée et comparaisons », SFLGC (Vox poética) [en ligne] Disponible sur URL : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/comparaisons.htm. Consulté le 25Janvier 2014.

PEYTARD, J. (1993), « D'une sémiotique de l'altération », *Semen* 8, p.146.

SEYDOU, C. (1982) « Comment définir le genre épique? Un exemple : l'épopée africaine », in KARADY, V.G. (éd.) : *Genres, Formes, Significations. Essai sur la littérature orale africaine*. Oxford : JASO, Occasional papers n°1. p.84-98.

SEYDOU, C. (1988), « Epopée et identité : exemples africains », *Journal des africanistes*, Vol 58, n°58-1. pp.7-22.

SIMONIS, F. (2002), Sunjata Keïta et Soumaoro Kanté, fondateurs de l'empire du Mali, Actes des 10è Rencontres de la Dur@nce conférence, Marseille.

STAMM, A. (2000), Totémisme, Résurrection, Réincarnation, Mort et métamorphose en Afrique noire. Disponible sur : *documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/.../ANM_2000_125.pdf?...1* membre titulaire. Consulté le 23 Janvier 2014

TOURATIER, C. (1993), *Traduire* ? *Cercle linguistique* d'Aix en Provence.

ZEMP, H. (1966) « La légende des griots malinkés » *Cahiers d'études africaines*, Vol 6 n° 24. Pp.611-642.

ZOBEL, K. (1996), « Les génies du Kòma, identités locales, logiques religieuses et enjeux socio-politiques dans les monts Manding du Mali », *Cahiers d'études africaines*, Vol.36, n°144,pp.625-658.

4. THESES ET MEMOIRES

CAMARA, A. (1999), *Traits épiques et figure du héros dans les récits cynégétiques et agricoles des Maninka de la Haute Guinée*, Thèse de Doctorat Nouveau régime : Littérature comparée. Lieu de soutenance : INALCO.

CAMARA, F. (1974-1975), *Monographie historique de Niagassola (des origines à l'intrusion coloniale),* Mémoire de diplôme de fin d'études supérieures.DES : Histoire. Institut Polytechnique de Kankan.

CAMARA, S. (1977), *Le Manden des origines à Sunjata*, Mémoire de fin d'études, DER Histoire et Géographie, Ecole Normale Supérieure de Bamako.

CAMARA, S. (1986), *Conservation et transmission des traditions orales au Manden: le centre de Kela, et sa place dans la reconstitution de l'histoire ancienne des Mandenka,* Mémoire de DEA. Paris: EHESS.

DIABATE, M. M, (1973), *Essai critique sur l'épopée mandingue,* Thèse de Doctorat : Histoire. Lieu de soutenance : Paris 1 Panthéon-Sorbonne

GERARD, G. (1980), *Problèmes dialectologiques, et phonographématiques des parlers mandingues.* Thèse de doctorat de troisième cycle : linguistique. Lieu de soutenance : Paris, Université de Paris III/ Paris VII.

KONE A. (1987), *Des Textes traditionnels aux romans modernes.* Thèse de Doctorat d'Etat : Lettres et Sciences Humaines. Lieu de soutenance :

Université de Limoges, Département de Littérature Générale et Comparée (Etudes africaines) 2vol.

KOUYATE, N. (1970), *Recherche sur la tradition orale au Mali (pays Manding).* Alger. Décembre.

KOUYATE, M. (2008), *La construction d'une idéologie à travers l'énonciation théâtrale*. *La Mort de Chaka* de Seydou Badian. *Approche énonciative et rhétorique.* Sémiotique et communication. Université de Franche Comté/ Besançon.

TOULOU, S. (2002), *La communication chez le griot mandingue : essai d'analyse des outils liés à la parole*, Mémoire de DEA, Université de Genève.

TOULOU, S. (2008), *Devenir griot professionnel : éducation formelle ou informelle ? Analyse des enseignements langagiers dans la perspective de la transcription didactique.* Thèse de Doctorat. Sciences de l'Education. Université de Génève.

n° FPSE 411.

YVES, P. (1968), *Samory une révolution Dyula*. Dakar : Mémoire de l'IFAN n°80- 1968

5. SITE WEB

- fr.wikipedia.org/wiki/Djibril_Tamsir_Niane
- WebGuinee/Histoire/Djibril Tamsir Niane
- www.africansuccess.org/visuFiche.php?id=309&lang=fr.
- www.webguinee.net/bibliotheque/literature/.../ecrivain-fondateur.html